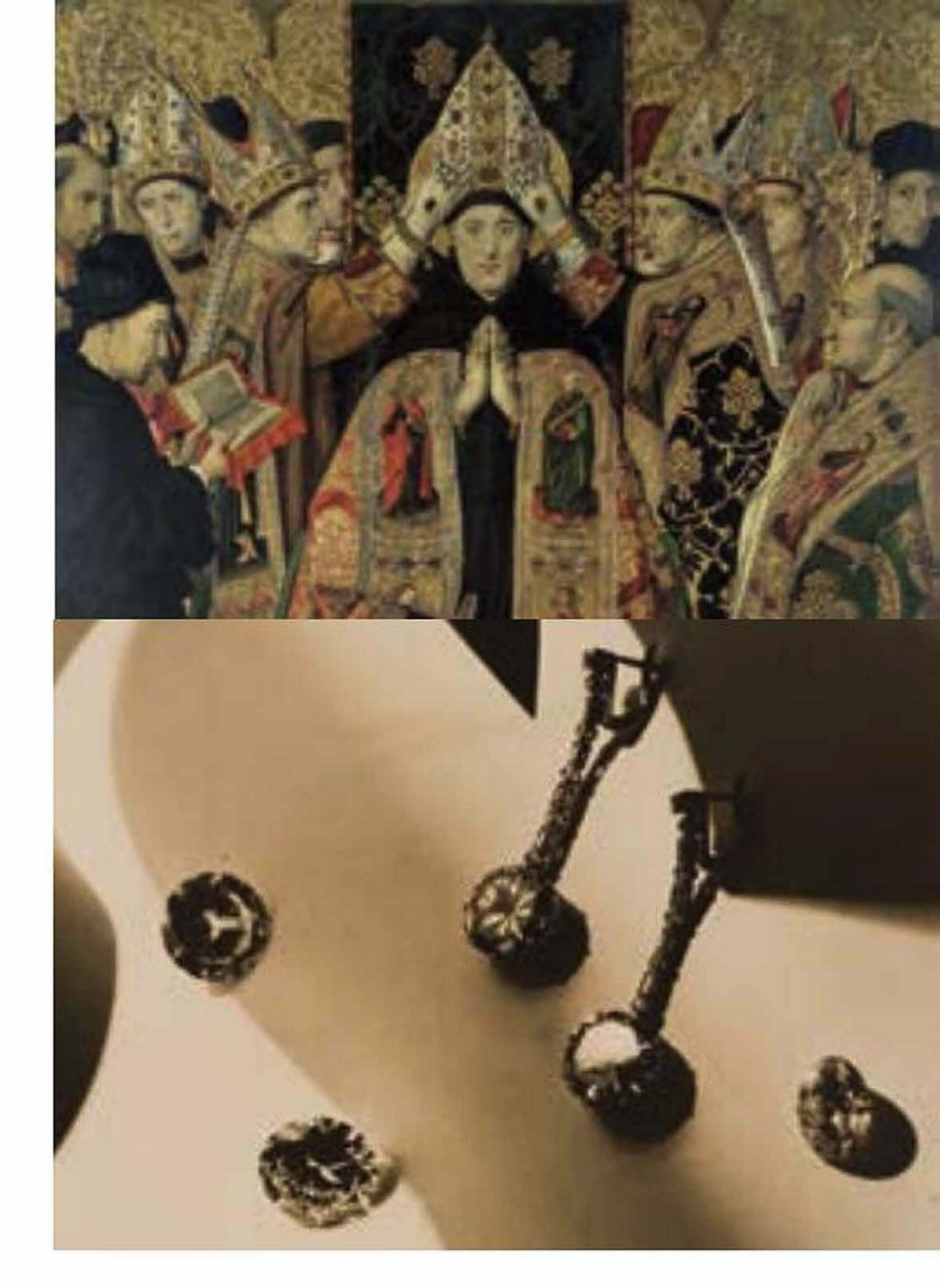






La joia en l'art i l'art en la joia

3r Congrés Europeu de Joieria

17 i 18 de novembre de 2016
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Barcelona

Fotos coberta:

Penjoll: Sant Jordi. Cap a 1901-1902. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Jaume Huguet. *Consagració de sant Agustí*. Cap a 1463-1470/1475.
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Josep Sala. *Fotografia publicitària per a J. Roca (Barcelona)*. Cap a 1934.
Museu Nacional d'Art de Catalunya / Lluís Masriera.



La joia en l'Art i l'Art en la joia

3r Congrés Europeu de Joieria

17 i 18 de novembre de 2016

La joya en el Arte y el Arte en la joya

3er Congreso Europeo de Joyería

17 y 18 de noviembre de 2016

The Jewel in Art and Art in Jewel

3rd European Congress on Jewellery

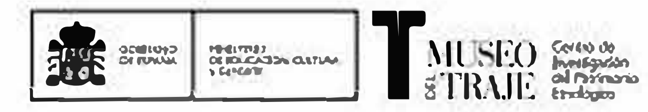
17th and 18th November 2016

Patrocina

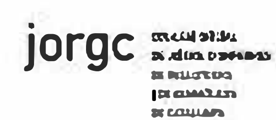


Col.laboren

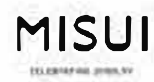




Amb el suport de







3r CONGRÉS EUROPEU DE JOIERIA

ORGANITZACIÓ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

DIRECCIÓ CIENTÍFICA
Mariàngels Fondevila
conservadora d'Art Modern i Contemporani, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

COMITÈ CIENTÍFIC
M. Antonia Herradón
Conservadora de joieria, Museo del Traje, CIPE, Madrid

Joan Domenge
Professor titular, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

Daniel Giralt-Miracle
Crític d'art i historiador del disseny, membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona

Maria Sframeli
Exdirectora, Museu degli Argenti, Florència

Gonçalo de Vasconçelos e Sousa
Professor catedràtic, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto

Kirstin Kennedy
Conservadora, Department de Metal·listeria, Col·lecció, Victoria and Albert Museum, Londres

Jaume Mercadé
Joier-gemmòleg, Col·legi Oficial de Joiers, d'Orfebres, de Rellotgers i de Gemmòlegs de Catalunya (JORGC), Barcelona

COORDINACIÓ DE LA PUBLICACIÓ
Montse Gumà

DISSENY I MAQUETACIÓ DE LA PUBLICACIÓ
Isabel Solé López-Pinto
www.alan-bates.com

CORRECCIÓ I TRADUCCIÓ DELS TEXTOS
Ana Jiménez
Jonathan Michaelson
Andrew Stacey

Primera edició: octubre de 2018
ISBN: 978-84-8043-348-8

ÍNDEX

EL SIMBOLISME DE LA JOIA

INTRODUCCIÓ

"Barcelona és una de les ciutats europees més enjoiades", escrivia el periodista i escriptor "Gaziel". Ja des de temps antics, i a causa de la seva situació geoestratègica, l'anomenada "perla del Mediterrani" fou un territori fèrtil pel que fa a aquesta manifestació de la cultura material, especialment quan les seves fronteres polítiques s'estenien al llarg de la Mediterrània. De la importància de les joies i l'orfebreria, en parla el fet que des de l'època medieval existís a Barcelona el Gremi de Platers i Argenters de sant Eloi, de qui el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva les pintures de Pere Nunyes, que decoraven el retaule dedicat al seu patró.

Els llibres de passanties documenten els dibuixos de les joies, realitzats com a examen, pels aspirants a mestres argenters. Una tradició joiera que és manté viva en l'època post gremial, com recorden, entre d'altres iniciatives, l'Escola Superior dels Bells Oficis, el col·lectiu del Foment de les Arts Decoratives o l'Escola Massana i, també, l'esperit creatiu i emprenedor de diferents nissagues de joiers.

Conspicus exemplars de joieria civil i religiosa es custodien en catedrals, esglésies, monestirs, col·leccions privades, i museus locals i internacionals. I, tenint en compte les vicissituds que han patit al llarg dels temps (robatoris, guerres, naufragis, invasions, avarícia, canvis de fortuna o la ignorància mateix), allò que es conserva és tan sols una part. Per això, cal fer esment d'un fet encomiable que va tenir lloc ara fa més 80 anys. En plena Guerra Civil espanyola, mentre Barcelona era saquejada, la Generalitat de Catalunya va dur a terme una operació èpica de salvaguarda del patrimoni, aleshores en perill. L'antic director del Museu d'Art de Catalunya, Joaquim Folch i Torres, va prendre part activa en el trasllat dels tresors medievals del museu (pintures murals, retaules, escultures i preuats objectes d'orfebreria), que van ser exhibits al Jeu de Paume de París el 1937.

Actualment, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb una col·lecció seminal del llegat artístic català, contempla les joies en el seu discurs expositiu i, en més d'una ocasió, ha programat exposicions temporals de joieria: la dedicada a la nissaga d'artistes i joiers del Modernisme, *Els Masriera*; *Joies d'Artista*, que va aplegar més de tres-centes peces des de Lalique fins a Dalí amb l'objectiu d'explorar els vincles dels artistes visuals amb l'art de la joieria des d'una perspectiva holística; sense oblidar la presentació de la joia en context a la retrospectiva de *Juli Gonzàlez* i a *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional.*

Per això, quan M. Antonia Herradón, aleshores conservadora de joieria del Museo del Traje de Madrid i directora de les anteriors edicions del Congrés Europeu de Joieria (Museo de las Alhajas de Lleó i l'esmentat Museo del Traje de Madrid) va proposar la idea d'organitzar el III Congrés al Museu Nacional d'Art de Catalunya, vam acollir la idea amb entusiasme, amb el suport incondicional de la direcció del Museu. El Congrés, que té la vocació d'impulsar el coneixement científic de la joieria com a disciplina acadèmica, va tenir lloc entre els dies 17

i 18 de novembre, a la Sala de la Cúpula del Museu. Sota el lema “La joia en l’art i L’art en la joia” es proposava analitzar la joieria en diàleg amb les diferents arts i els artistes, des de l’època medieval fins a la modernitat, en un context geogràfic d’abast internacional i en paral·lel a les col·leccions del Museu. Es va plantejar en quatre eixos temàtics (La joia d’art i la joia d’artista; Vicissituds i col·leccionisme de la joia; La joia com a síntesi d’art, i El simbolisme de la joia), la qual cosa va permetre una anàlisi des de diferents punts de vista: l’històric-artístic, el filosòfic, l’antropològic, l’etnogràfic, el tècnic, l’econòmic i el comercial.

Així doncs, i lluny de l’eterna discussió, bizantina, de les arts majors *versus* les *lesser arts*, aquest congrés va fer palès com la joia es capaç de generar relats i històries fascinants, no només referents a materials, a l’estètica del disseny, al gust, a l’execució i a la producció, sinó que va ser capaç d’explicar, també, aventures comercials, relacions de poder, rangs jeràrquics i de guerra; pulsions col·leccionistes; com les joies es reutilitzen; com poden estar al servei de la protecció de la vida, de la fe, dels rituals, d’ofrenes pietoses; com hi ha joies colonials oblidades, mestisses, amb aura i prestigi per a aquells sense llinatge, o com esdevenen la crònica d’un amor o l’esperit d’un temps o *Zeitgeist.*

A la llum de diferents fonts primàries, es van tractar tipologies diferents, com ara sivelles, anells, fermalls, *dijes*, reliquiaris o *pinjantes.* En definitiva, es va fer palès com calen diferents branques del saber per interpretar la joia i que aquest congrés va ser i és una oportunitat coral, estimulant i molt enriquidora.

Aquestes actes compilen els treballs dels investigadors que, moguts pel rigor i la passió de compartir les seves recerques des de diferents àrees del coneixement, van presentar la seva comunicació al Congrés, articulant un programa interdisciplinari i transversal. Per al comitè organitzador va ser una sorpresa l’elevat nombre i la gran qualitat de les propostes rebudes de joves investigadors, conservadors, gemmòlegs, etnògrafs, professors universitaris, d’escoles de disseny i artistes de la joia d’arreu del món. I, alhora, cal dir que aquest èxit de participació va suposar un revers poc grat: haver de desestimar moltes propostes rebudes de gran interès i signades per professionals competents.

El Congrés ha comptat amb el suport d’un comitè científic encapçalat per diferents especialistes, a qui agraïm profundament la seva valuosa tasca. M. Antonia Herradón, aleshores conservadora de joieria del Museo del Traje, especialista en joieria etnogràfica i aplicada a la moda; Joan Domenge, professor de la Universitat de Barcelona i autor de rellevants estudis sobre orfebreria medieval; Jaume Mercadé, joier-gemmòleg i representant del Col·legi Oficial de joiers, d’orfebres, de Rellotgers i de Gemmòlegs de Catalunya (JORGC); Kirstin Kennedy, conservadora del departament de metal·listeria del Victoria & Albert Museum i experta en orfebreria medieval i renaixentista; Gonçalos de Vasconçelos, professor catedràtic de l’Escola das Artes de la Universidade Católica Portuguesa de Porto; Maria Sframeli, antiga directora dei Museo degli Argenti de Florència, i Ricard Giralt-Miracle, crític d’art i historiador del disseny i un dels pioners de l’estudi de la joieria catalana. Igualment, volem expressar el nostre agraïment a l’equip del Museu Nacional que ha col·laborat per fer possible aquest III Congrés: Emma Vandellós, Norma Vélez, Agnès Dal Maschio, Núria Perales, Yrene Bueno i, molt especialment, els

conservadors Albert Estrada-Rius i Elena Llorens. També fem extensiu el nostre agraïment a les entitats i empreses que van donar el seu suport: Espai Missui, Institut Italià de Cultura, (l'aleshores directora Roberta Ferrazza), la Universitat de Barcelona (Lourdes Cirlot, l'aleshores vicerectora) i D'Or joiers.

En darrera instància, esperem haver contribuït a posar el nostre granet de sorra en aquesta branca creativa, en ocasions tractada com un assumpte menor per la historiografía. I, per damunt de tot, esperem que el lector gaudeixi de la lectura de les pàgines que venen a continuació, tot fent honor a l'arrel llatina del mot joia: GAUDIUM!

Mariàngels Fondevila

INTRODUCCIÓN

"Barcelona es una de las ciudades europeas más enjoyadas" escribía el periodista y escritor "Gaziel". Ya desde tiempos antiguos y debido a su situación geoestratégica, la llamada "perla del Mediterráneo" fue un territorio fértil en cuanto a esta manifestación de la cultura material, especialmente cuando sus fronteras políticas se extendían a lo largo del Mediterráneo. De la importancia de las joyas y la orfebrería habla el hecho de que desde la época medieval existiera en la ciudad de Barcelona el Gremi de Platers i Argenters de sant Eloi, de quien el Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva las pinturas de Pere Nunyes que decoraban el retablo dedicado a su patrón.

Los libros de pasantías documentan los dibujos de las joyas realizadas como examen de los aspirantes a maestros plateros. Una tradición joyera que se mantiene viva en la época post gremial como lo recuerdan, entre otras iniciativas, la Escola Superior dels Bells Oficis, el colectivo del Foment de les Arts Decoratives o la Escola Massana y, también, el espíritu creativo y emprendedor de diferentes estirpes de joyeros.

Conspicuos ejemplares de joyería civil y religiosa se custodian en catedrales, iglesias, monasterios, colecciones privadas, museos locales e internacionales. Y, teniendo en cuenta las vicisitudes (robos, guerras, naufragios, invasiones, avaricia, cambios de fortuna o la ignorancia) lo conservado es tan sólo una parte. Por ello, hay que hacer mención de un hecho encomiable que tuvo lugar hace más de 80 años. En plena Guerra Civil Española, mientras nuestra ciudad era saqueada, la Generalitat de Catalunya llevó a cabo una operación épica de salvaguarda del patrimonio, entonces en peligro. El antiguo director del Museu d'Art de Catalunya, Joaquim Folch i Torres, tomó parte activa en el traslado de sus tesoros medievales (pinturas murales, retablos, esculturas, incluyendo preciados objetos de orfebrería) que fueron exhibidos en el Jeu de Paume de París en 1937.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya, con una colección seminal del legado artístico catalán, contempla las joyas en su discurso expositivo y, en más de una ocasión, ha programado exposiciones temporales de joyería: la dedicada a la estirpe de artistas y joyeros del Modernismo, *Els Masriera*; *Joies d'Artista*, que reunió más de trescientas piezas desde Lalique a Dalí con el objetivo de explorar los vínculos de los artistas visuales con el arte de la joyería desde una perspectiva holística; sin olvidar la presentación de la joya en contexto a la retrospectiva: *Juli Gonzàlez* y en *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional.*

Por eso, cuando M. Antonia Herradón, conservadora de joyería del Museo del Traje de Madrid y directora de las anteriores ediciones del Congreso Europeo de Joyería (Museo de las Alhajas de León y el mencionado Museo del Traje de Madrid) propuso la idea de organizar el III Congreso en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, acogimos la idea con entusiasmo y el apoyo

incondicional de la dirección del Museo. El Congreso, que tiene la vocación de impulsar el conocimiento científico de la joyería como disciplina académica, tuvo lugar entre los días 17 y 18 de noviembre en la sala de la Cúpula del Museo. Bajo el lema "La joya en el arte y El arte en la joya" se proponía analizar la joyería en diálogo con las diferentes artes y los artistas, desde la época medieval hasta la modernidad, en un contexto geográfico de alcance internacional y en paralelo a las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Agrupaba 4 ejes temáticos (La joya de arte y la joya de artista; vicisitudes y coleccionismo de la joya; la joya como síntesis de arte; y el simbolismo de la joya) y permitió un análisis desde diferentes puntos de vista (histórico-artístico, filosófico, antropológico, etnográfico, técnico, económico y comercial).

Así pues y lejos de la eterna discusión, bizantina, de las artes mayores versus las "lesser arts" este congreso hizo patente cómo la joya es capaz de generar relatos e historias fascinantes no sólo referentes a materiales, a la estética del diseño, de gusto, de ejecución y producción sino que es capaz de explicar, también, aventuras comerciales, relaciones de poder, rangos jerárquicos y de guerra; pulsiones coleccionistas; cómo las joyas se reutilizan; cómo pueden estar al servicio de la protección de la vida, de la fe, de los rituales, de ofrendas piadosas; cómo hay joyas coloniales olvidadas, mestizas, con aura y prestigio para aquellos sin linaje; cómo se convierten en la crónica de un amor o el espíritu de un tiempo o *Zeitgeist*.

A la luz de diferentes fuentes primarias se tratan tipologías tales como hebillas, anillos, broches, *dijes*, relicarios o *pinjantes*. En definitiva, se evidencia cómo se necesitan diferentes ramas del saber para interpretarla y se trata de una oportunidad coral, estimulante y muy enriquecedora.

Estas actas compilan los trabajos de los investigadores que, movidos por el rigor y la pasión de compartir sus investigaciones desde diferentes áreas del conocimiento, presentaron su comunicación al Congreso, articulando un programa interdisciplinario y transversal. Para el comité organizador fue una sorpresa el elevado número y gran calidad de propuestas recibidas de jóvenes investigadores, conservadores, gemólogos, etnógrafos, profesores universitarios, de escuelas de diseño y artistas de la joya de todo el mundo. Y, al mismo tiempo, cabe decir que este éxito de participación supuso un reverso poco grato: tener que desestimar muchas propuestas recibidas de gran interés y firmadas por profesionales competentes.

El Congreso ha contado con el apoyo de un comité científico encabezado por diferentes especialistas, a quien agradecemos profundamente su valiosa tarea. M. Antonia Herradón, conservadora de joyería del Museo del Traje, especialista en joyería etnográfica y aplicada a la moda; Joan Domenge, profesor de la Universidad de Barcelona y autor de relevantes estudios sobre orfebrería medieval; Jaume Mercadé, joyero-gemólogo y representante del Col·legi Oficial de Joiers, d'Orfebres, de Rellotgers i de Gemmòlegs de Catalunya (JORGC); Kirstin Kennedy, conservadora del departamento de metalistería del Victoria & Albert Museum y experta en orfebrería medieval y renacentista; Gonçalos de Vasconçelos, profesor catedrático de la Escola das Artes de la Universidade Católica Portuguesa de Porto; Maria Sframeli, antigua directora del Museo degli Argenti de Florencia, y Ricard Giralt Miracle, crítico de arte e historiador del diseño y uno de los pioneros del estudio de la joyería catalana. Igualmente,

queremos expresar nuestro agradecimiento al equipo del Museu Nacional que ha colaborado para hacer posible este III Congreso: Emma Vandellós, Norma Vélez, Agnès Dal Maschio, Núria Perales, Yrene Bueno y, muy especialmente, a los conservadores Albert Estrada-Rius y Elena Llorens. Nuestro agradecimiento también a las entidades y empresas que dieron su apoyo: Espai Missui, Institut Italià de Cultura, (la entonces directora Roberta Ferrazza), la Universitat de Barcelona (Lourdes Cirlot, la entonces vicerrectora) y D'Or joiers.

En última instancia, esperamos haber contribuido a poner nuestro granito de arena en esta rama creativa, en ocasiones tratada como un asunto menor por la historiografía. Y, por encima de todo, esperamos que el lector disfrute de la lectura de las páginas que vienen a continuación, haciendo honor a la raíz latina de la palabra joya: GAUDIUM!

Mariàngels Fondevila

INTRODUCTION

"Barcelona is one of the most bejewelled cities in Europe," wrote the journalist and writer *Gaziel*. Since ancient times, and due to its geo-strategic location, the so-called "pearl of the Mediterranean" was fertile ground with regard to this expression of material culture, especially when its political frontiers stretched all the way across the Mediterranean Sea. The importance of jewellery and precious metalwork is reflected by the fact that the Silversmiths' Guild of Saint Eloi has existed in Barcelona since the Middle Ages, from where the Museu Nacional d'Art de Catalunya conserves the paintings by Pere Nunyes that decorated the altarpiece dedicated to its patron saint.

The examination exercise books document the drawings of jewels done by the young men aspiring to become master silversmiths. This jewel-making tradition was kept alive in the period after the guild as recalled by, among other initiatives, the Advanced School of Crafts, the group of the *Foment* of the Decorative Arts and the Massana School, as well as the enterprising creative spirit of different families of jewellers.

Conspicuous examples of civil and religious jewellery are kept in cathedrals, churches, monasteries, private collections, and local and international museums. And, bearing in mind the vicissitudes (robberies, wars, shipwrecks, invasions, avarice, changes of fortune and ignorance), what is conserved is only a small part of it. Therefore, mention must be made of a commendable episode that took place more than 80 years ago. At the height of the Spanish Civil War, while Barcelona was being plundered, the Generalitat de Catalunya performed the epic task of safeguarding the works of art then in danger. The erstwhile director of the Museu d'Art de Catalunya, Joaquim Folch i Torres, played an active part in transferring its medieval treasures (mural paintings, altarpieces, sculptures, including highly prized objects of precious metalwork), which were exhibited at the *Jeu de Paume* in Paris in 1937.

The Museu Nacional d'Art de Catalunya, with a seminal collection of the artistic legacy of Catalonia, includes jewellery in its exhibition policy, and on more than one occasion it has organized temporary jewellery exhibitions: the one devoted to the family of artists and jewellers of *Modernisme*, *Els Masriera: Joies d'Artista* (The Masriera Family: Artist's Jewels), which presented more than 300 pieces from Lalique to Dalí with the aim of exploring the relationships between visual artists and the art of jewellery-making from a holistic perspective; without forgetting the presentation of jewellery in context in the retrospective *Juli Gonzàlez,* and in *Catalonia 1400: The International Gothic Style*.

Therefore, when M. Antonia Herradón, jewellery conservator at the Museo del Traje in Madrid and director of the previous editions of the European Congress on Jewellery (Museo de las Alhajas in León and the Museo del Traje in Madrid) proposed the idea of organizing the 3rd Congress at the Museu Nacional d'Art de Catalunya, we enthusiastically welcomed the idea,

and director of the Museum gave his unconditional support. The Congress, which aims to disseminate scientific knowledge of jewel-making as an academic discipline, took place on 17th and 18th November in the museum's Dome Hall. Entitled "Jewels in Art and Art in Jewels", it set out to analyse jewels in a dialogue with the different arts and artists, from the Middle Ages to the modern era, in an international context and in parallel to the collections of the Museu Nacional d'Art de Catalunya. It had four thematic axes (Art jewels and Artist's jewels; Changing fortunes and jewellery collecting; Jewels as a synthesis of the arts; and The symbolism of jewels), and made it possible to analyse the different points of view (historical-artistic, philosophical, anthropological, ethnographic, technical, economic and commercial).

And so, far removed from the eternal, Byzantine debate of the greater arts versus the "lesser arts", this congress clearly showed how jewels are able to generate fascinating narratives and stories, not just in reference to materials, to the style of the design, of taste, of execution and production; they are also able to explain commercial adventures; relationships of power; rank, both hierarchic and for warfare; collectors' urges; how jewels are reused; how they can be used in the protection of life, of the faith, in rituals, as pious offerings; how there are forgotten, mestizo colonial jewels, with their aura and prestige for those without a lineage; how they become the chronicle of a love or the spirit of a time, or *Zeitgeist*.

Types such as buckles, rings, brooches, *dijes*, reliquaries and *pinjantes* are looked at in the light of different primary sources. In short, it is clear that different branches of knowledge are necessary to interpret it and it is an ensemble opportunity, stimulating and very enriching.

These proceedings are a compilation of the work of researchers who, moved by the rigour and the passion of sharing their research work from different areas of knowledge, submitted their paper to the Congress, articulating an interdisciplinary and transverse programme. The organizing committee was pleasantly surprised by the large number of proposals received, and their great quality, from young researchers, conservators, gemmologists, ethnographers, university professors, schools of design, and jewellery artists from all over the world. And, at the same time, it must be said that this large number of submissions had a rather unpleasant downside: having to turn down a lot of very interesting proposals made by competent professionals.

The Congress has had the support of a scientific committee headed by different experts, whom we thank very much for their valuable work: M. Antonia Herradón, jewellery conservator at the Museo del Traje, an expert in ethnographic jewellery applied to fashion; Joan Domenge, a professor at Barcelona University and the author of important studies on medieval precious metalwork; Jaume Mercadé, jeweller-gemmologist and the representative of the Official Association of Jewellers, Precious Metalworkers, Watchmakers and Gemmologists of Catalonia (JORGC); Kirstin Kennedy, conservator in the metalworking department at the Victoria & Albert Museum and an expert in medieval and Renaissance precious metalwork; Gonçalo de Vasconcelos, a professor at the Escola das Artes of the Universidade Católica Portugesa in Oporto; Maria Sframeli, former director of the Museo degli Argenti in Florence, and Ricard Giralt Miracle, art critic and design historian and one of the pioneers in the study of Catalan jewellery. Likewise, we wish to extend our thanks to the team at the Museu Nacional that

has worked to make this 3rd Congress possible: Emma Vandellós, Norma Vélez, Agnès Dal Maschio, Núria Perales, Yrene Bueno and, very especially, conservators Albert Estrada-Rius and Elena Llorens. We also thank the bodies and companies that gave their support: Espai Missui, Institut Italià de Cultura, (the then director Roberta Ferrazza), the University of Barcelona (Lourdes Cirlot, then vice-rector) and D'Or joiers.

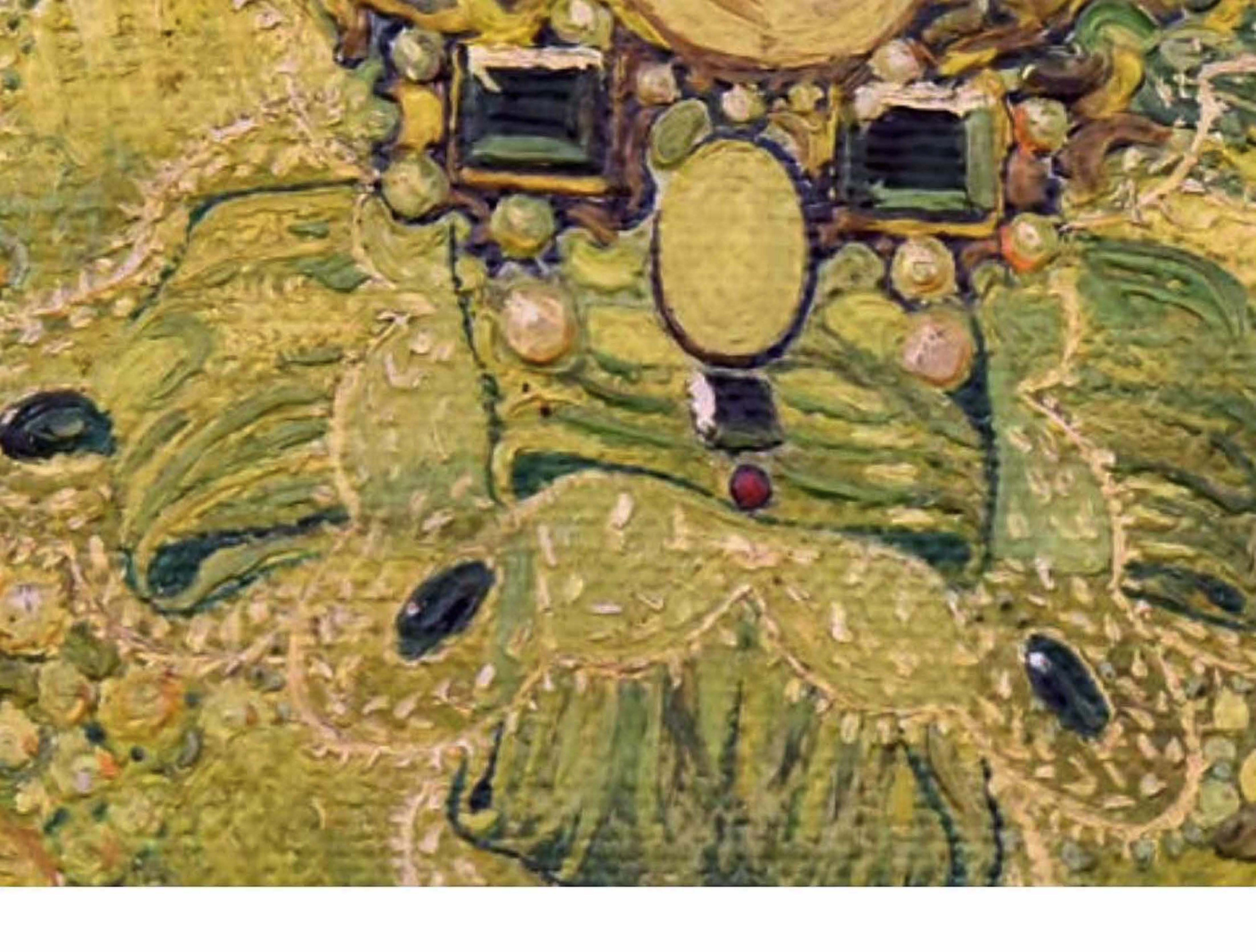
And finally, we hope that we have done our bit for this creative branch, sometimes looked down upon by historians in their writings. And, most of all, we hope readers enjoy reading the following pages, honouring the Latin root of the word "jewel" (*joia* in Catalan): ENJOY!

Mariàngels Fondevila

La joia d’art i la joia d’artista

La joya de arte y la joya de artista

The art jewel and the artist’s jewel



La joya como recurso estético y simbólico en la obra de Néstor Martín-Fernández de la Torre

Daniel Montesdeoca
Director del Museo Néstor

Resumen

La razón principal por la que Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938) consta como una de las primeras figuras en el ámbito de las corrientes modernista, simbolista y Art Déco europeas estriba en que su pintura se articula mediante un metalenguaje, en el que la emblemática juega un papel trascendental. Pintor, escenógrafo o decorador, es en su faceta tanto de diseñador textil, como de mobiliario o joyería, donde muestra una especial sensibilidad, al cohesionar patrones heredados del pasado con estilemas propios de la modernidad. En todo caso, Néstor recurre a la orfebrería para dotar a sus lienzos y figurines de la riqueza propia de un artista de técnica depurada y preciosista. Esta vertiente en estudio, apenas insinuada en la bibliografía escrita hasta el momento, intenta profundizar siguiendo los bocetos y piezas conservadas en su museo. Dos serán las obras que centren nuestro interés, *Epitalamio* (1909) y *La Hermana de las Rosas* (1908), sirviéndonos de excusa para adentrarnos en ensoñaciones prerrafaelitas, masónicas, esotéricas o de dependencias numerológicas, que utiliza como recurso para acentuar su seña de identidad estética.

Palabras clave: modernismo, simbolismo, *art déco*, emblemática.

Resum

La raó principal per la qual Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canària, 1887-1938) consta com una de les primeres figures en l'àmbit dels corrents modernistes, simbolistes i *art déco* europeus, rau que la seva pintura s'articula mitjançant un metallenguatge en el qual l'emblemàtica juga un paper transcendental. Pintor, escenògraf, decorador que en la faceta tant de dissenyador tèxtil, com de mobiliari o de joies, mostra especial sensibilitat per cohesionar patrons heretats del passat amb els estilemes propis de la modernitat. En tot cas, Néstor recorre a l'orfebreria per dotar les seves teles i figurins de la riquesa pròpia d'un artista de tècnica depurada i preciosista. Aquest vessant en estudi, amb prou feines insinuat en la literatura escrita fins ara, intenta aprofundir seguint els esbossos i les peces que es conserven al seu museu. Dues obres centraran el nostre interès. *Epitalami* (1909) i *La Germana de les Roses* (1908) i ens serviran d'excusa per endinsar-nos en un món de somnis prerafaelites, maçònics, esotèrics o de dependències numerològiques, que utilitza com a recurs per accentuar el seu signe d'identitat estètica.

Paraules clau: modernisme, simbolisme, *art déco*, emblemàtica.

Abstract

The main reason why Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938) is known as one of the first figures in the sphere of European Modernist, Symbolist and Art Deco trends lies in the fact that his painting is structured through a meta-language in which the emblematic plays a very important part. As a painter, set designer, interior decorator, and as a designer of textiles, furniture and jewellery, he shows special sensitivity in combining patterns inherited from the past with the styles typical of modernity. In any case, Néstor resorts to precious metalworking to give his canvases and figurines the richness typical of an artist with a refined and precious technique. I shall take an in-depth look at this facet, barely insinuated in the literature written up to now, by studying the sketches and the pieces that are conserved in his museum. Our interest will be focused on two works, *Epithalamus* (1909) and *The Sister of the Roses* (1908), which will be an excuse for us to delve into a world of Pre-Raphaelite, masonic, esoteric dreams, or a dependence on numerology, which he uses as a resource for stressing their aesthetic sign of identity.

Keywords: Modernism, Symbolism, Art Deco, emblematic.

La compleja personalidad artística de Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938) [figura 1] traspasa la frontera de la mera apreciación plástica para advertir a un creador de signos, iconos o emblemas que deja patente su vocación de pintor simbolista. Inventor de códigos de intrincada lectura, construye los temas partiendo de un metalenguaje influenciado por la literatura grecolatina, masónica, esotérica, teosófica y ocultista que no esconde la particular interpretación que realiza sobre la androginia o la apropiación de elementos de carácter panteísta. Estas premisas nos remiten a una personalidad poliédrica, practicante del decadentismo, rico en matices que, en contadas ocasiones, no pretende ajustarse a los cánones que le impone el propio movimiento al que pertenece. Jean Moréas había postulado en el manifiesto simbolista, publicado en 1886, que era una corriente *"…enemiga de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y,* -quizás su rasgo más definitorio-, *la descripción objetiva…"*[1]. Entre tanto, la obra de Néstor sí que pretende ser aleccionadora, -aunque no parece apta para todos los públicos-, pues el hilo conductor de las tramas que utiliza parte de la descodificación del *Metamorphoseon de Ovidio*[2] [figura 2], *La Atalanta Fugiens de Meir* (1617)[3] o la *Hypnerotomachia Poliphili de Colonna* (1499)[4]. No cabe duda de que para contemplar el repertorio nestoriano se impone, a modo de grimorio, poseer cierta capacidad iniciática, conocer las teorías numerológicas, la cábala o la alquimia, permitiéndonos desentrañar realidades paralelas dentro del contexto en el que esgrime lo arcano como fuente de inspiración.

Néstor, ya fuera como pintor, decorador o escenógrafo, imprime a sus diseños estilemas tan individuales y singulares que lo hacen único en el panorama de la denominada *"Edad de Plata de la Cultura Española"*, razón que se asienta en el preciosismo de la pincelada, en la recreación cromática de su paleta o en la singular interpretación iconográfica de los modelos, a los que les place dotar de ricos joyeles[5]. Éstos no son un simple recurso estético, sino elementos de





Figura 1 Néstor, c. 1928

Figura 2 *Metamorphoseon*, edición de 1553.

transmisión de códices de complejo análisis, a los que se han acercado innumerables investigadores. Sin embargo, el prolijo corpus de piezas atesoradas en su museo y en colecciones privadas, nos obliga a centrarnos en dos obras pictóricas de la etapa catalana, época que comienza con la inauguración de su estudio en Barcelona en 1907. Nos referimos a *La Hermana de las Rosas* (1908) y *Epitalamio* (1909), en los que pone de manifiesto la erudición que posee sobre la joya de los siglos XVI y XVII, que bien pudo investigar como copista en el Museo del Prado, apreciando *in situ* las guarniciones de los retratos firmados por Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello o Bartolomé González [figura 3].

La hermana de las rosas

La Hermana de las Rosas [figura 4] se expuso por vez primera en el Círculo Ecuestre de Barcelona entre el 13 y el 31 de junio de 1908. El enigmático retrato femenino, en el que figura María Rusiñol i Denís (Barcelona, 1887-1972), hija del aclamado pintor Santiago Rusiñol, supuso toda una sorpresa para la crítica y el visitante aficionado, pues creyó ver en ella remedos adoptados de la *Venus Verticordia* de Dante Gabriel Rossetti [figura 5] y del movimiento Prerrafaelita en general, a los que el pintor profesaba profunda admiración. Las claras alusiones a lo pasional o erótico del tema no radican solamente en el uso de la gama cromática en gradación de rojos o la profusión de rosas que invade la composición en emblemático diálogo, al distinguir valores que procuran belleza, gracia, felicidad, lujuria o voluptuosidad. Repertorio que se ve enriquecido por la peculiar distribución del pinjante de cadenas [figura 6] que cuelga del manierista cuello de María. Pieza que viene a ser reinterpretación de un dibujo previo que, a modo de boceto, tiene la particularidad de disponer el cuerpo con engarces de cabujones de esmeraldas (1907-08), copia exacta del brinco de la colección Ferdinand de Rothschild, donado al British Museum en 1898[6], el cual plasmó junto a otras dos piezas en la visita que realizara a Londres en 1904 [figuras 7 y 8]. Entre tanto, el resultado final se asemeja literalmente al colgante del mismo asunto de la colección de joyería de Santiago Rusiñol, con el cuerpo en campo de esmalte, como lo demuestra el análisis detallado de los colores empleados: blanco, grises, azulados y verde; aunque las notas aportadas por Aitor Quiney indican la posibilidad de: *"… un penjol venecià amb cristal de Murano del segle XVI, de la col.lecció del seu pare, un cavall de cristal verd amb la pota devantera alçada…"*[7], al que se debe añadir la inserción de cuatro perlas irregulares y engaste de talla esmeralda en la zona central del talle del hipocampo. Prototipo zoológico que guarda similitud con otro "Brinco de Caballito" [figura 9] de la colección Lázaro Galdiano estudiado por Letizia Arbeteta Mira[8]. En todo caso, este animal mitológico que, por demás, se asocia a la figura de Poseidón, -en su vertiente de fuerza y poder-, se ha considerado amuleto de buen augurio para los marineros desde la más remota antigüedad, al pretender cualidades de persistencia, pues se presume que combate la furia de las corrientes anclado a corales o algas; al igual que a los de fidelidad y lealtad, no sólo porque el macho es el encargado de resguardar a sus crías en el vientre, sino porque la teoría popular ha refrendado la relación monógama hasta el fallecimiento de uno de los especímenes, dejándose morir su pareja al poco tiempo. Sin embargo, ésta fue una imagen común en la heráldica, al ser generalizada por los grabados en época renacentista y del barroco. Hay que destacar que en la biblioteca del artista se conserva un ejemplar de *"Osservazioni Istoriche sopra alcuni Medaglioni Antichi"*[9], escrita por el anticuario Filippo

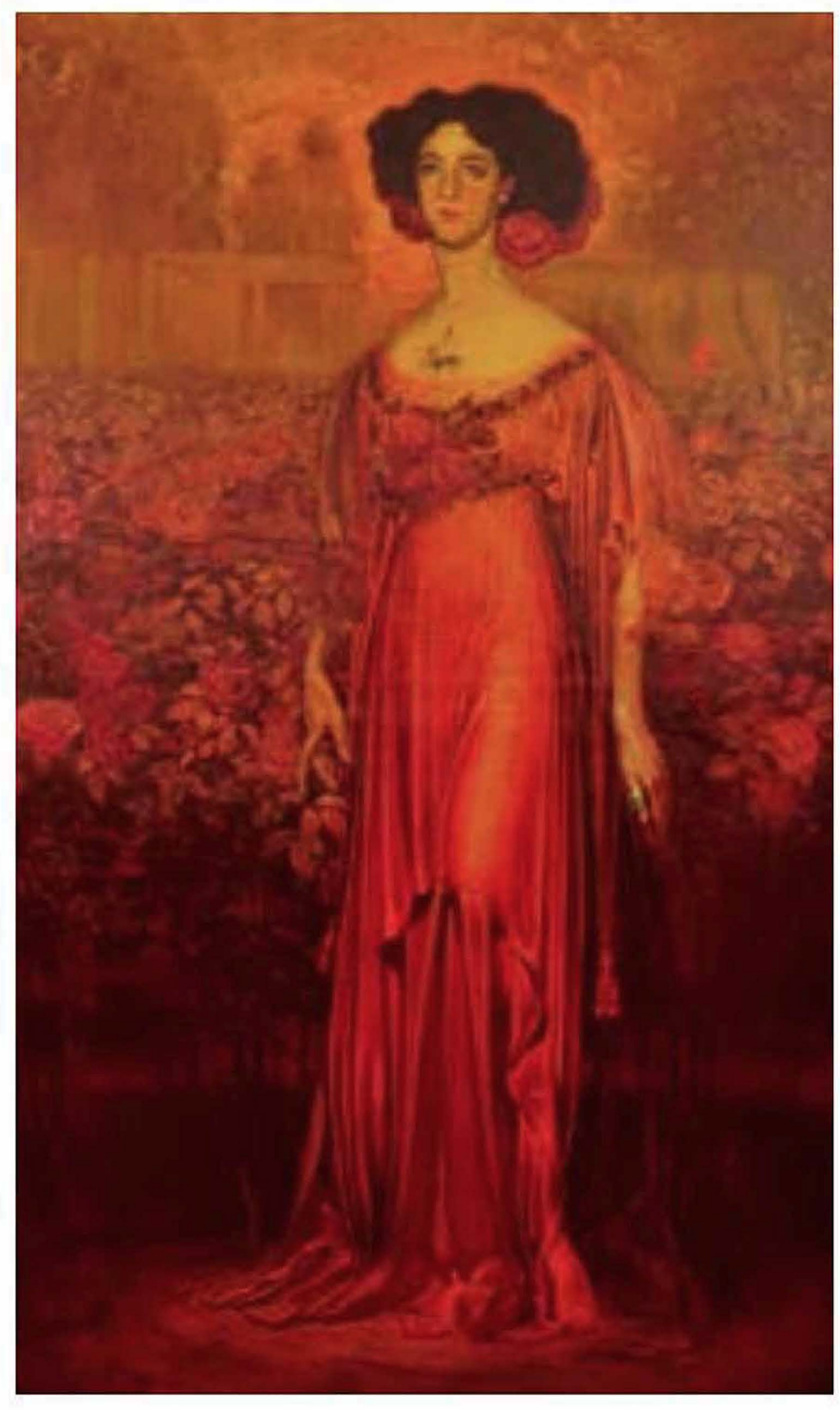


Figura 4
Néstor, *La hermana de las rosas*, 1908, óleo sobre lienzo, 130× 195 cm. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.

Figura 3
Bartolomé González, *Isabel de Borbón*, 1621, óleo sobre lienzo, 205×123 cm. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

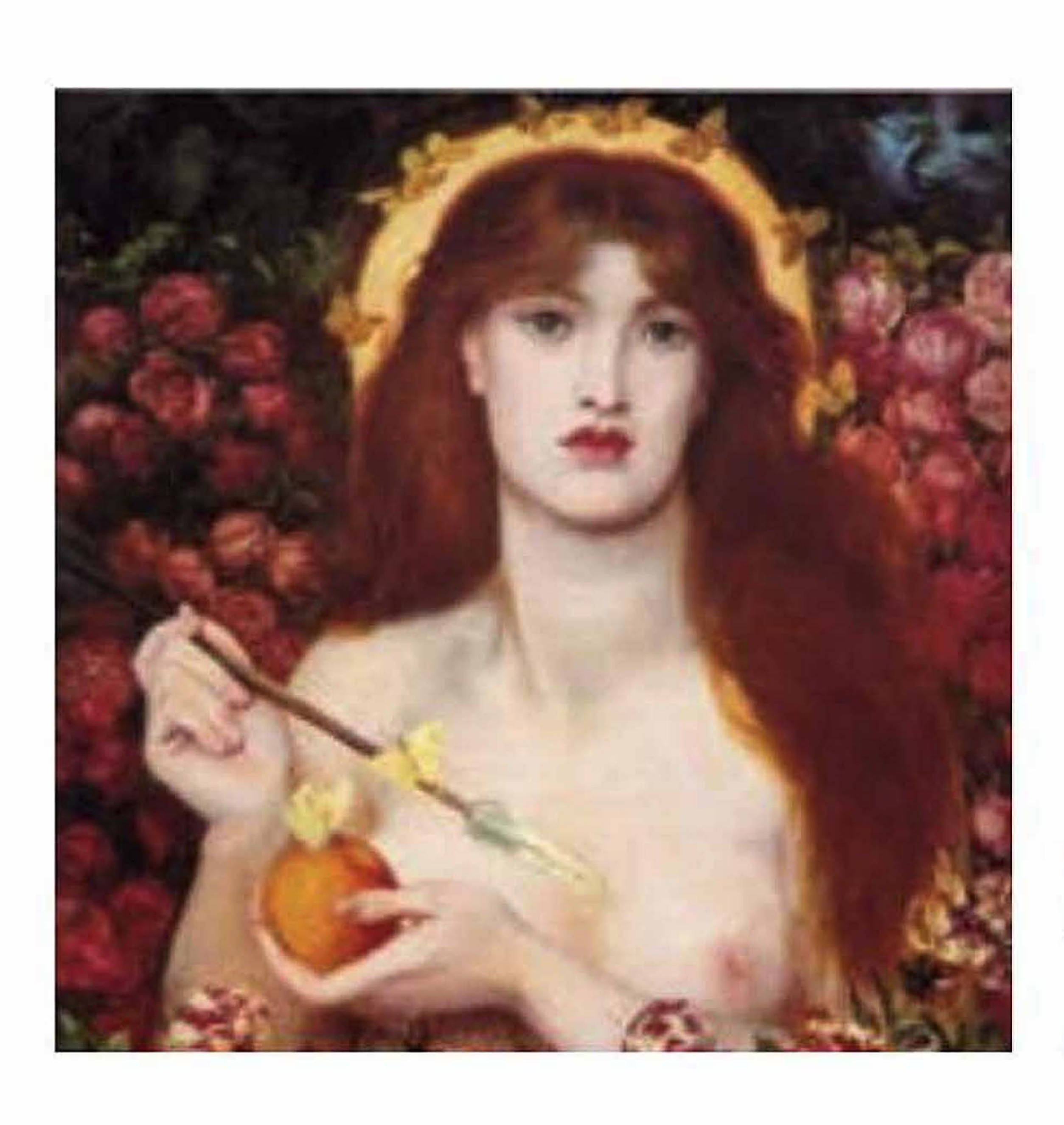
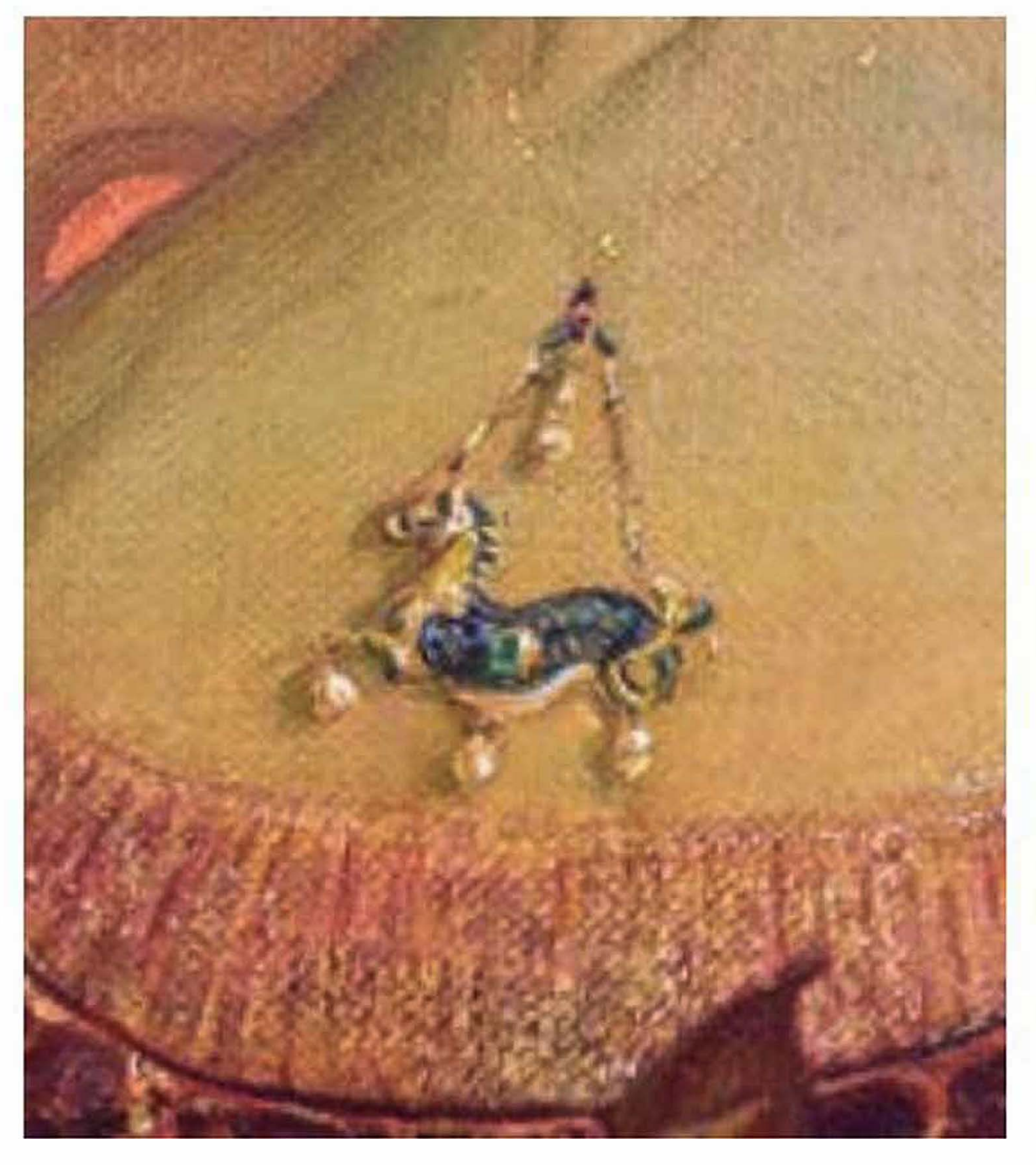


Figura 5
Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-1868, óleo sobre lienzo, 83×71 cm. Russell-Cotes Art Gallery and Museum, Bornemouth.







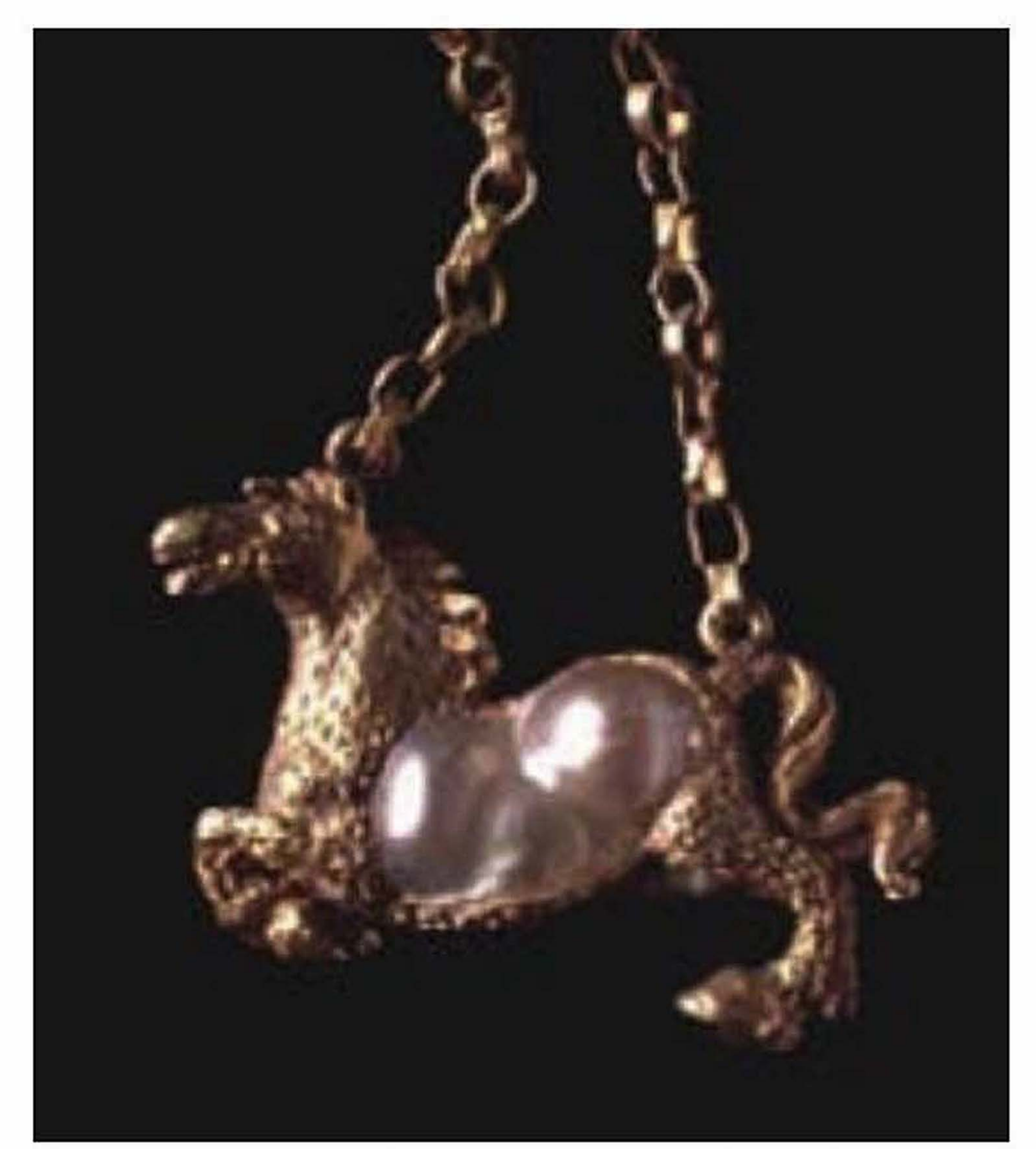


Figura 6
Detalle del pinjante de *La hermana de las rosas*.

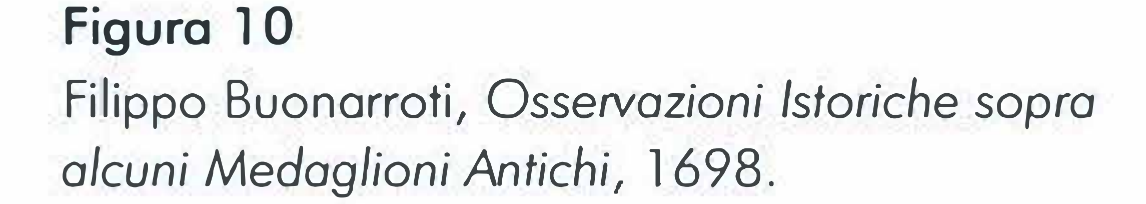
Figura 7
Néstor, boceto de pinjante, 1904.

Figura 8
Brinco, 1800-1847, oro, esmeraldas cabujón, cuerpo de animal esmaltado y decorado con esmeraldas graduadas, doble cadena con cuatro perlas, cartucho con colgante esmeralda y perla; altura: 8,7 cm (incluido el lazo de suspensión), ancho: 6,4 cm, altura: 7,3 cm (hipocampo), profundidad: 2,4 cm, peso: 127,42 gramos. Colección Barón Ferdinand de Rothschild, British Museum, Londres.

Figura 9
Brinco de caballito, c. 1576-1600, oro, perla berrueca, 4,6 cm × 1,8 cm × 0,8 cm. Colección Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



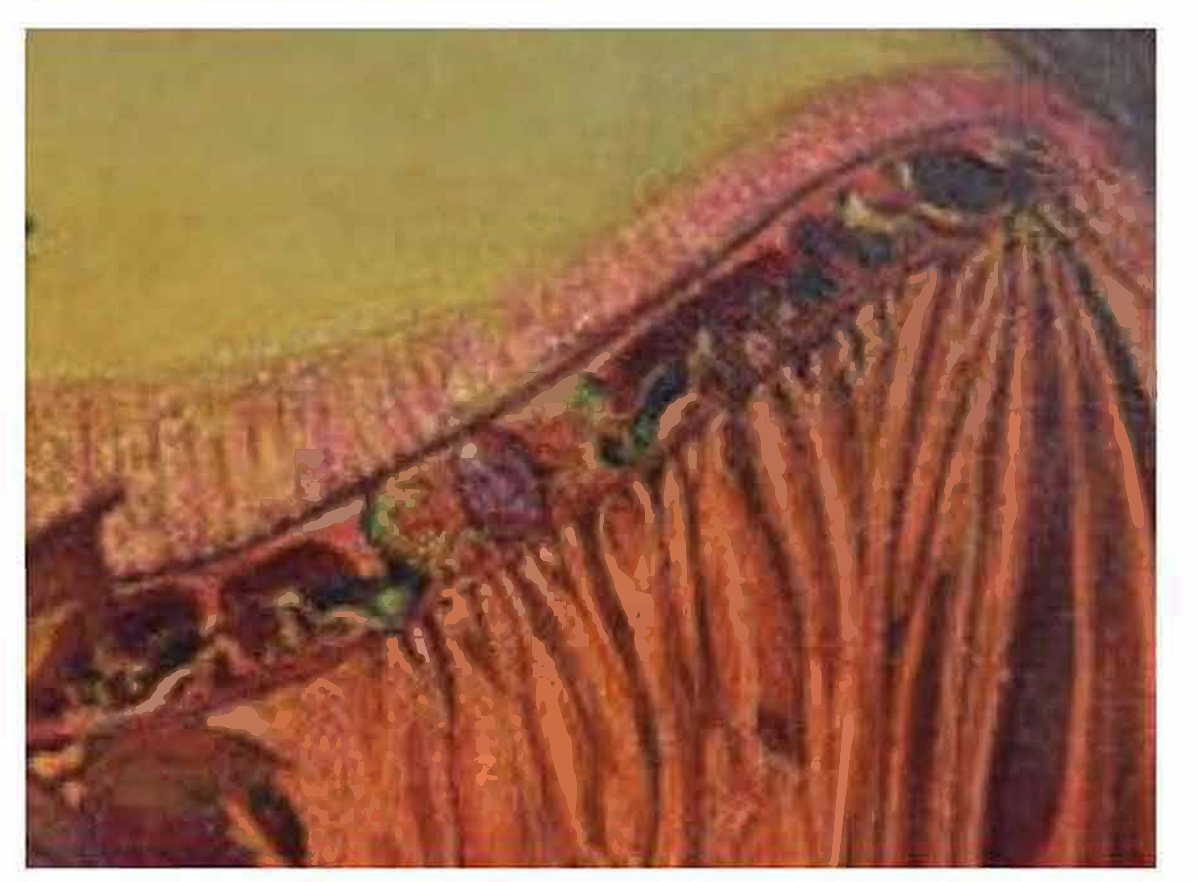
OSSERVAZIONI
ISTORICHE
SOPRA ALCUNI
MEDAGLIONI
ANTICHI
ALL'ALTEZZA SERENISSIMA
DI
COSIMO III.
GRANDUCA
DI TOSCANA.



IN ROMA, MDCXCVIII.
Nella Stamparia di Domenico Antonio Ercole in Parione.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.







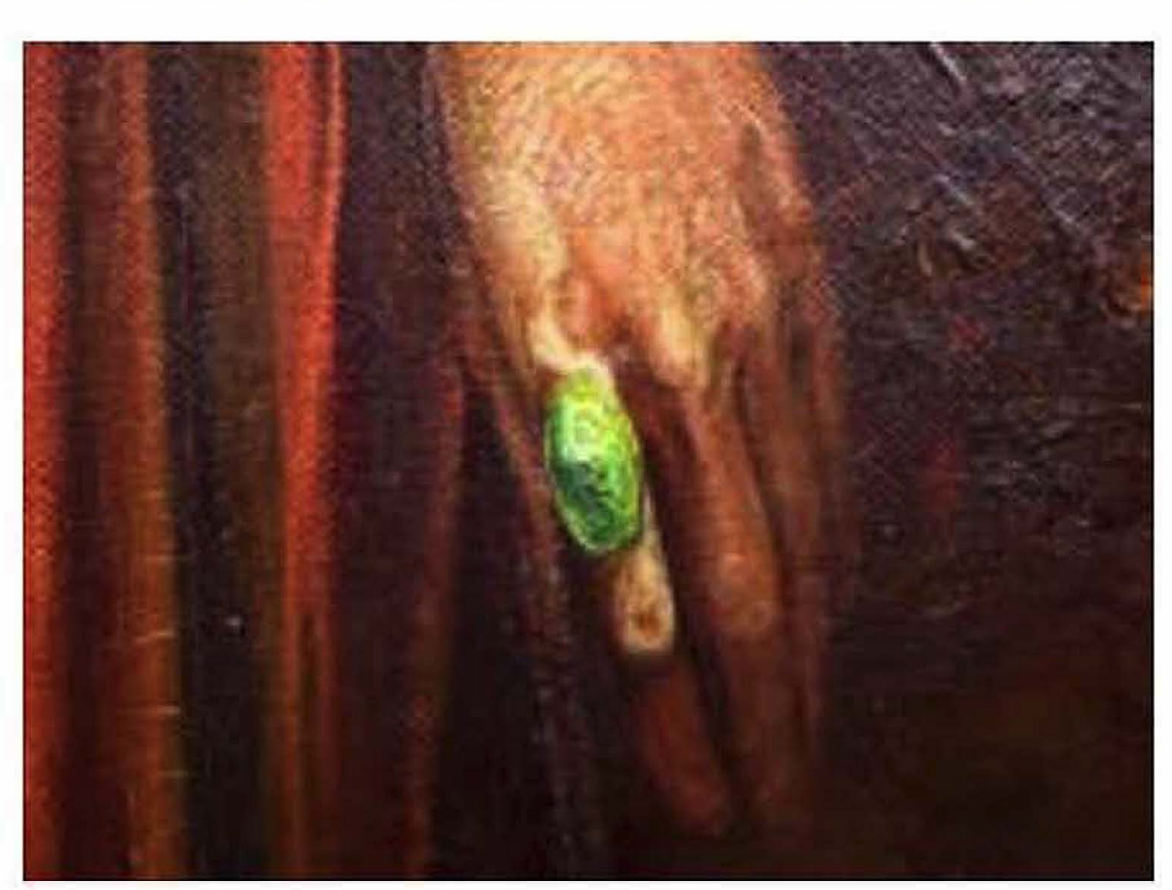


Figura 10
Filippo Buonarroti, *Osservazioni Istoriche sopra alcuni Medaglioni Antichi*, 1698.

Figura 11
Imagen de Orfeo Gorgonitrucida en *Osservazioni Istoriche sopra alcuni Medaglioni Antichi*, de Filippo Buonarroti, 1698.

Figura 12
Nicola Salvi y Filippo della Valle, detalle de la *Fontana di Trevi*, 1732, mármol travertino, 25,9 m ×19,8 m (todo el conjunto), plaza de Trevi, Roma.

Figura 13
Detalle del cintillo de pecho de *La hermana de las rosas*.

Figura 14
Detalle del anillo de *La hermana de las rosas*.

Buonarroti en 1698 [figura 10], donde aparece un pequeño sello con hipocampo cabalgado por la figura de Nereida y la cabeza de Orfeo Gorgonitrucida[10] [figura 11]. También fue un tema recurrente en la escultura, como se aprecia en los magníficos ejemplares de la Fontana de Trevi (1732-1762), obra del arquitecto Nicola Salvi [figura 12]. Empero, será la pintura quien nos muestre la fijación de este patrón iconográfico, siendo una de las últimas aportaciones la de la doctora Natalia Horcajo Palomero, en el artículo "*Joyas del siglo XVI en seis retratos infantiles de las Descalzas Reales de Madrid*"[11]. A pesar de lo aparente y la focalización del colgante del presente lienzo, los hipocampos parecen adueñarse de espacios menos visibles, que necesitan de una mayor atención por parte del espectador, pues asoman en la cenefa del escote, a modo de cintillo de pecho [figura 13], enfrentados a una serie de cabujones de rubí, que pueden ser asimilados al amor, la pasión, la belleza, longevidad e invulnerabilidad; méritos que se aplican y refuerzan a los de la esmeralda del principal, adscritos a los sentimientos de esperanza, inmortalidad, juventud y fidelidad.

La particularidad de este enigmático retrato radica en que el autor se desmarca de la tonalidad rojiza que acapara toda la atención de la composición, con objeto de enfatizar mediante la preeminencia de un color, en este caso el verde, la presencia de las joyas. Cabe recordar que en la tradición egipcia las piedras de ese matiz se encuentran asociadas a la juventud e inmortalidad. En verdad, se estructuran como verdaderos puntos de inflexión que recaen no sólo en el colgante, sino sobre el anillo de montura ovalada [figura 14] y frente ligeramente realzado, en lo que parece esmalte. A tenor de la fecha del retrato de María Rusiñol, 1908, no descartamos encontrarnos ante uno de los primeros diseños atribuidos a Mariano Andreu i Estany (Mataró, 1888-Biarritz, 1976) –amigo y, junto con Néstor, partícipe del grupo de decandentistas conformado, por Ismael Smith y Laura Albéniz–, o ante un prototipo trazado por el propio Néstor reproduciendo una sección de malaquita. No obstante, Andreu se especializó en esa técnica impresionado por los diseños de Alexander Fisher, expuestos en la *V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias* celebrada en Barcelona en 1907, siendo determinante para su formación, como recalca Esther García Portugués[12]. Néstor había participado en el mencionado certamen, hacia 1911 lo veremos viajando a Londres con el referido Mariano Andreu, lo que confirma los lazos más que entrañables entre ambos. Con todo, este anillo presenta ciertos rasgos que denotan las particularidades inherentes al lenguaje simbólico nestoriano, ya que se encuentra ubicado en la mano izquierda de en un dedo inusual, el índice. Si, en un principio, la mano izquierda es portadora de connotaciones inequívocamente negativas, también puede hacer referencia a los aspectos pasivos del poder y la receptividad; aunque algunos ocultistas han querido ver en ella la supresión de los tabúes. En un caso u otro, nos parece aún más desconcertante aquella ubicación, en vez del anular, el cual atestigua el compromiso de los amantes. Sin duda alguna, es el índice el dedo más expresivo de la mano, al convertirse en el instrumento con que se señala, niega o enfatiza[13].

Epitalamio (1909)

Un año más tarde, en 1909, pinta el que conformará su manifiesto estético, "Epitalamio o Las Bodas del Príncipe Néstor" [figura 15], en la que se intuye la búsqueda de la recreación de la belleza como fin último. Es, a todas luces un decálogo simbolista, en el que se recoge el uso de la numerología, con preeminencia del cinco como emblema del microcosmos humano,

rasgo de perfección, totalidad y punto de intersección entre el cielo y la tierra. Este número vinculado con el *hieros gamos*, por combinar lo femenino, que es par, y lo masculino, impar –en este particular el tres–, esta vez se encuentra asociado a los *boticellianos* mancebos que soportan el fastuoso bodegón de frutas, motivo que nos refiere a la riqueza de las Islas Canarias como sede del Valle de Hespérides. Estos atributos emblemáticos se aderezan con la necesidad de implicar a la androginia en alocución ideal de perfección de las artes, en un matrimonio de raigambre cultista que debe traducirse en clave de divisa, como la que acuñara con el tiempo: *"Hagamos de toda nuestra vida una obra de arte"*. Soporte que se traduce en el rico joyel de la figura femenina [figura 16], a la que desposa, cubriendo los pechos y remarcando el vientre como virgen de Malinas, en un intento por distinguirla como mito generador y fuente de fertilidad. Intrincado discurso que se encuentra implementado por el repertorio de camafeos y figuras tenantes de clara inspiración grecolatina, pasado por el tamiz de la orfebrería renacentista y barroca que, nuevamente, vuelve a sugerirse como préstamo de los medallones grabados en la publicación de Filippo Buonarroti [figura 17]. Ahora serán los camafeos de marfil tallados con bustos de emperadores los que configuren los ejes centrales del joyel de pecho y ceñidor continuo, en los que se despiezan con profusión las perlas y esmeraldas talladas en tabla cuadrada o cabujón, con algún que otro rubí, mientras que las estructuras más sólidas de los diez *puttis*, prototipos de la ambigüedad, corresponden a diseños en oro [figura 18], que por mediación de los elementos alquímicos del azufre y el mercurio traducen los principios masculinos y femeninos. Tanto los pendientes –de gran sencillez–, como dos de las placas sin labrar del torso, se corresponden con el referido marfil,

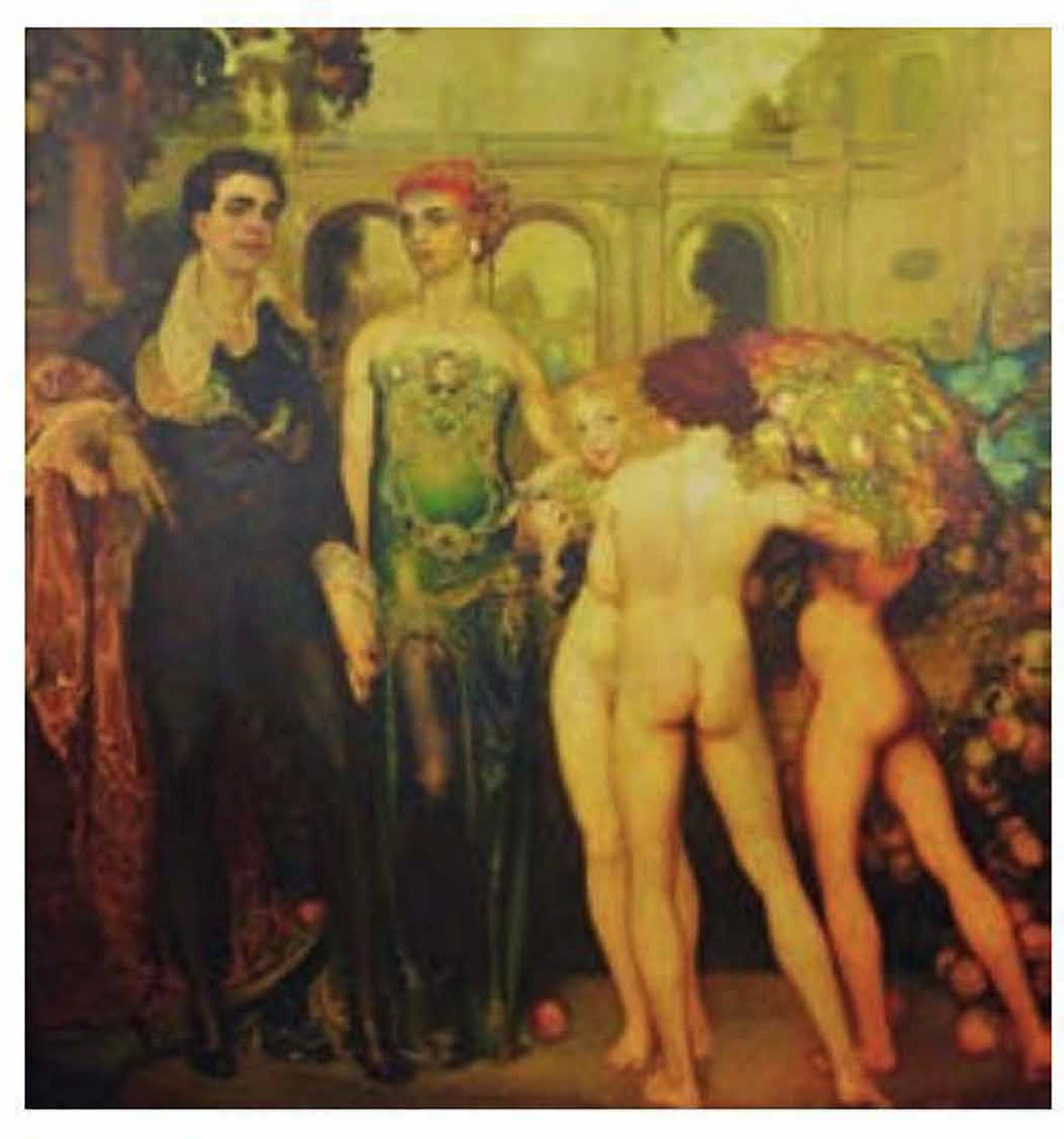


Figura 15
Néstor, *Epitalamio* o *Las bodas del príncipe Néstor*, 1909, óleo sobre lienzo, 220×220 cm. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.

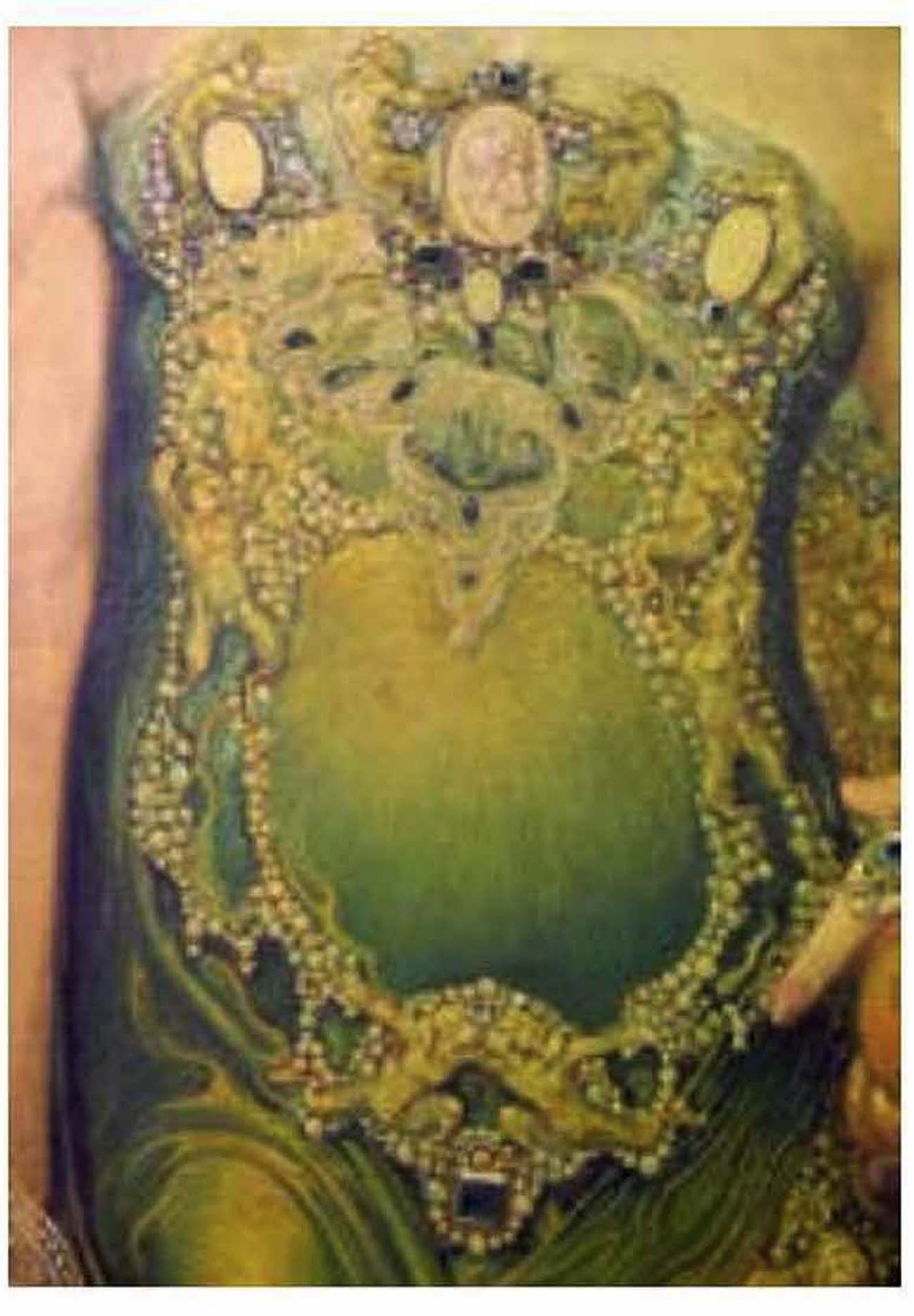
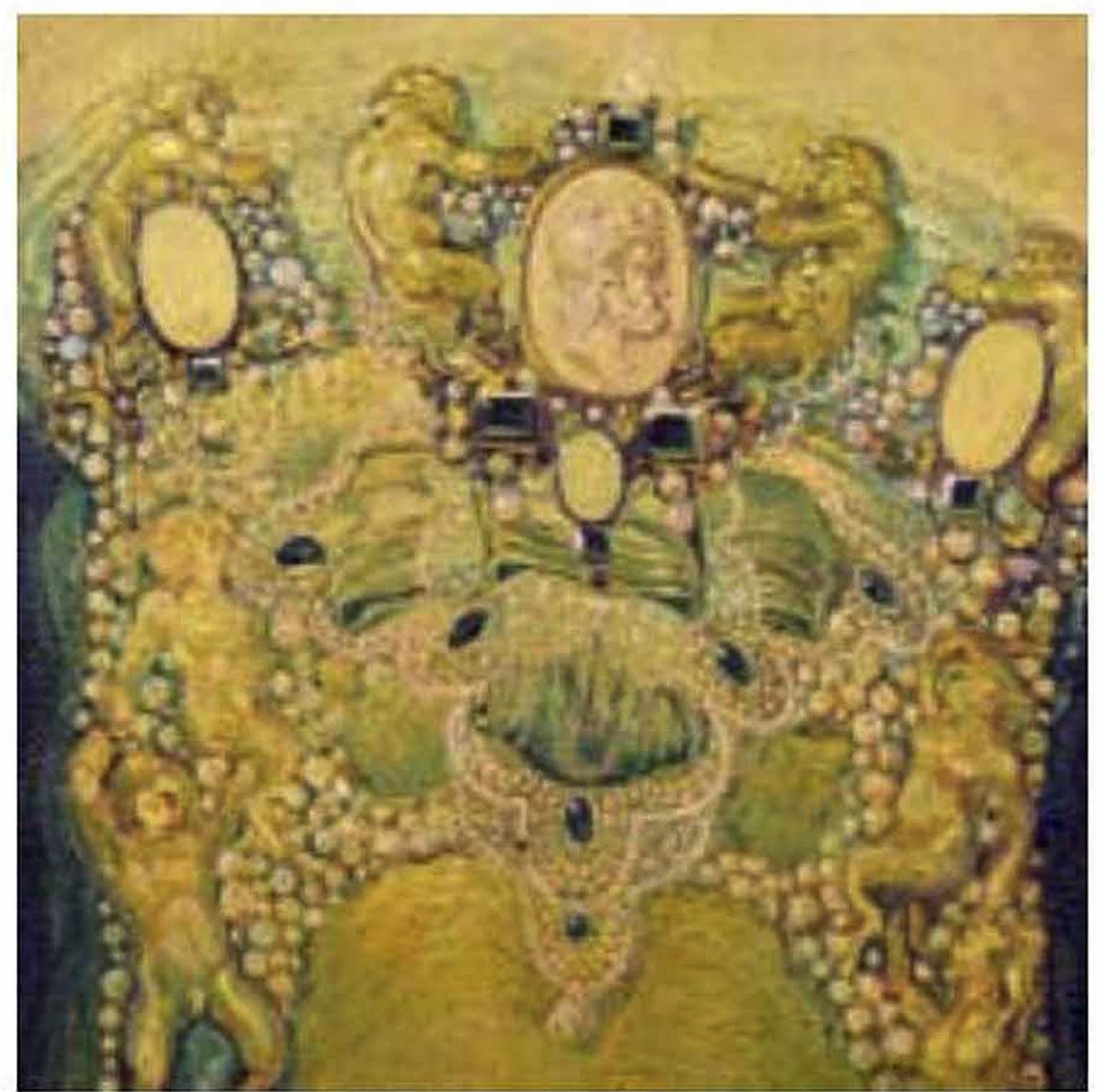


Figura 16
Detalle del joyel de *Epitalamio*.





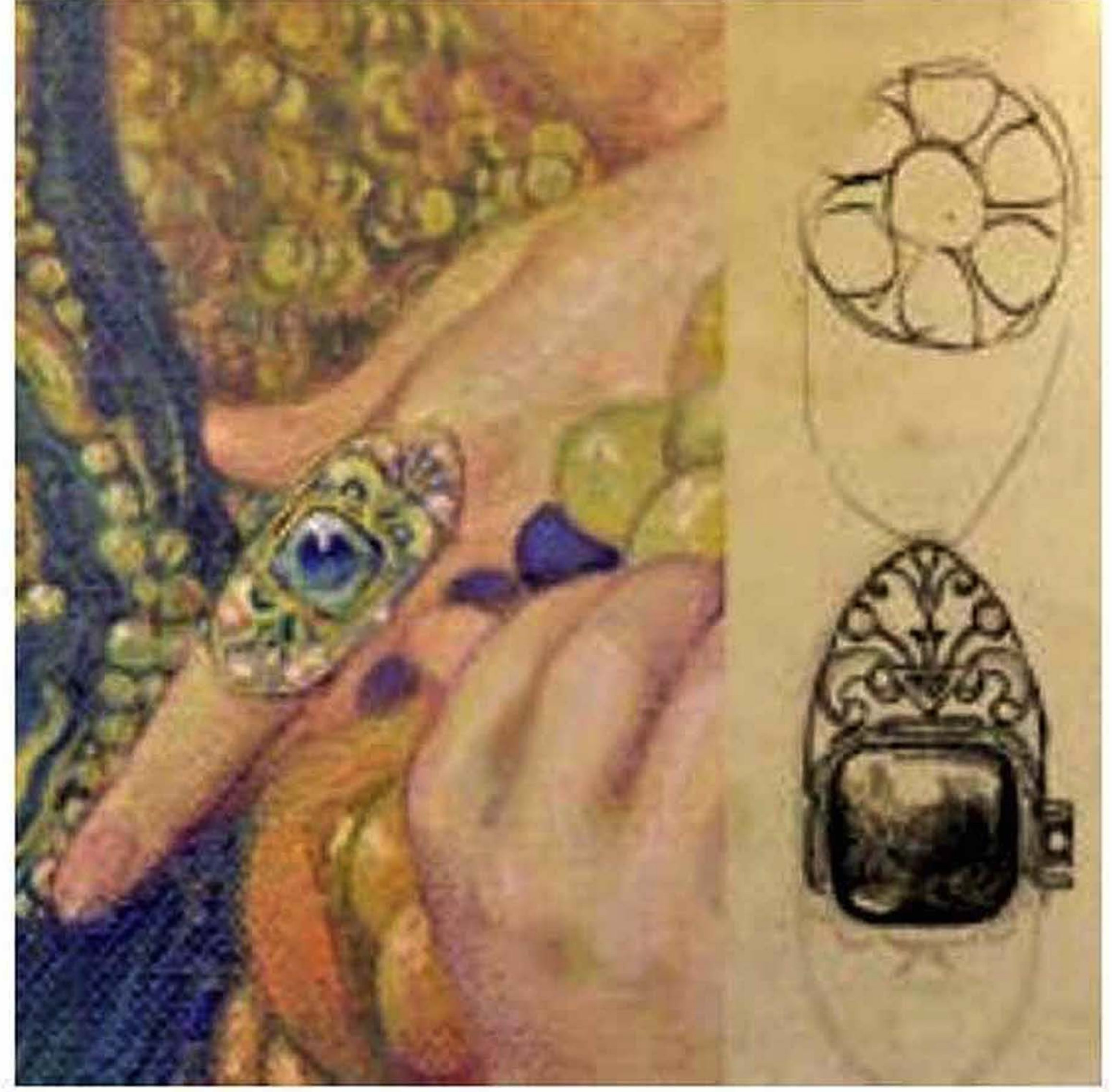


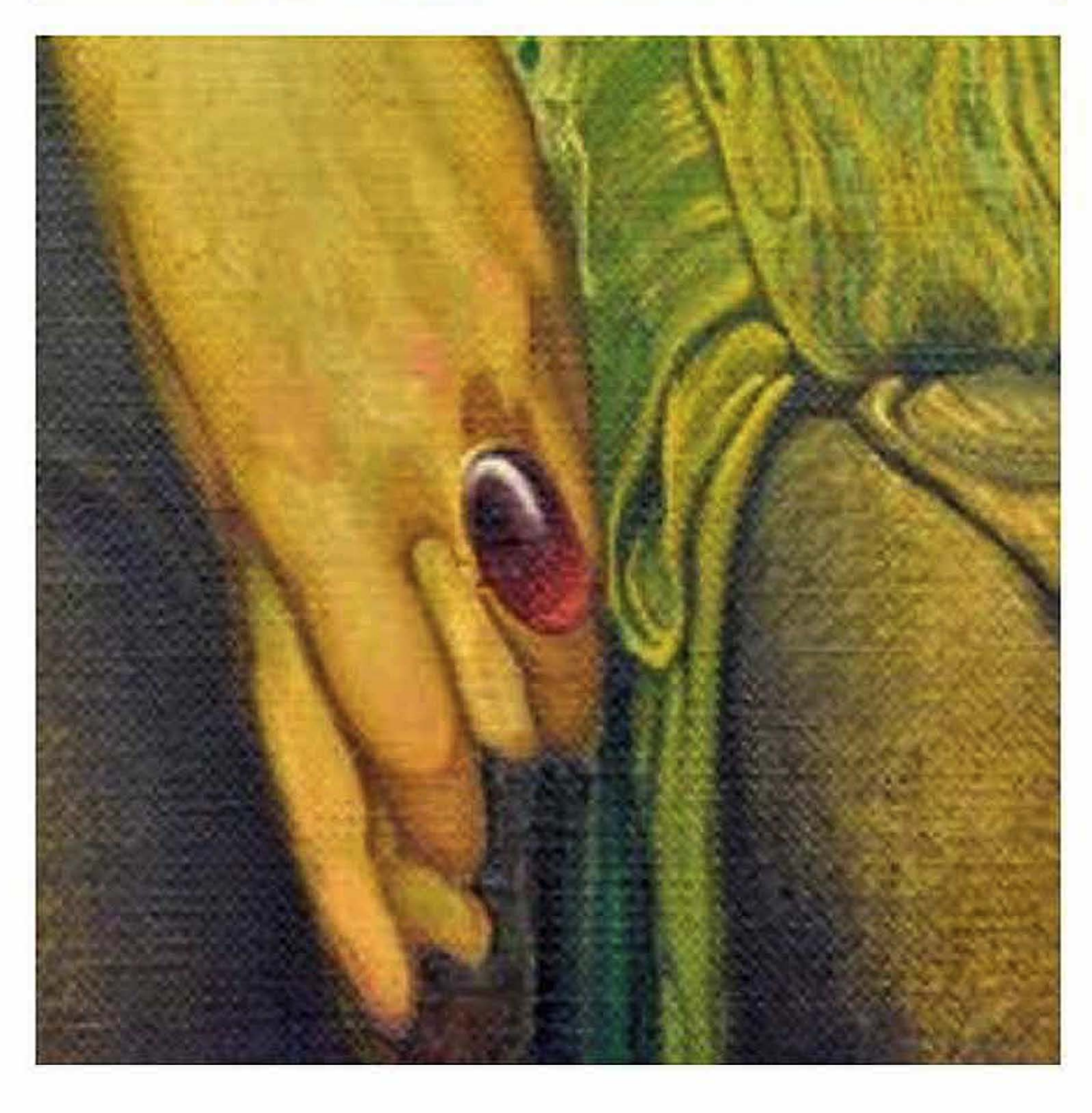


Figura 17
Diseños de medallón en *Osservazioni Istoriche sopra alcuni Medaglioni Antichi*, de Filippo Buonarroti, 1698.

Figura 18
Detalle de camafeo y de los *puttis* de *Epitalamio*.

Figura 19
Boceto y detalle del anillo para *Epitalamio*.

Figura 20
Anillo en cabujón de *Epitalamio*.



aludiendo a valores de reiterada femineidad: lo inaccesible, la pureza, la incorruptibilidad y la fuerza moral. Otros, sin embargo, lo han relacionado con la adularia, pero la pincelada, en exceso plana y uniforme, o la misma tonalidad, no se ajusta a esa descripción gemológica. Caso aparte lo compone el frente de anillo [figura 19], tipo lanzadera, con esmeralda central y filigrana fitomorma de roleos, a modo de florero; objeto que dibuja previamente siguiendo los cánones *Belle Époque* o del Noucentisme, a la manera de Pere Martí i Vilanova (1890-1972) o Manuel Valentí i Gallard[14]. En cambio, el dandismo característico de Néstor, agraciado por el atavío de reminiscencias románticas, se ha centrado en un inmenso anillo en cabujón [figura 20], de lo que puede ser rubí, piedra que nos participa, en este caso, de valores asimilados a la realeza, la pasión y la dignidad; o de amatista siberiana, distinguida por sus destellos rojos, en su vertiente más simbólica de representación de la sabiduría divina. Por estas fechas, el pintor era muy dado a componerse con piezas extremadamente llamativas, como explica Pedro Almeida: …*"era muy aficionado a lucir joyas de grandes proporciones que escandalizaban al público provinciano de Las Palmas"*[15], que dejaron alguna que otra caricatura, como la de Luis Bagarías [figura 21], que lo retrata con inmenso broche ceñido a la corbata y mano enjoyada. En suma, Néstor ha logrado aunar, en el caso de *Epitalamio*, los repertorios heredados del pasado con los estilemas propios del neo-renacimiento y el neobarroco o de la joyería *Art Nouveau* francesa, inspirada en la producción de los hermanos Falize, en Lucien Gaillard o Georges Fouquet [figura 22], –por poner sólo algunos ejemplos–, o de la vertiente catalana promulgada por los Masriera y Alexandre de Riquer. Cabe destacar

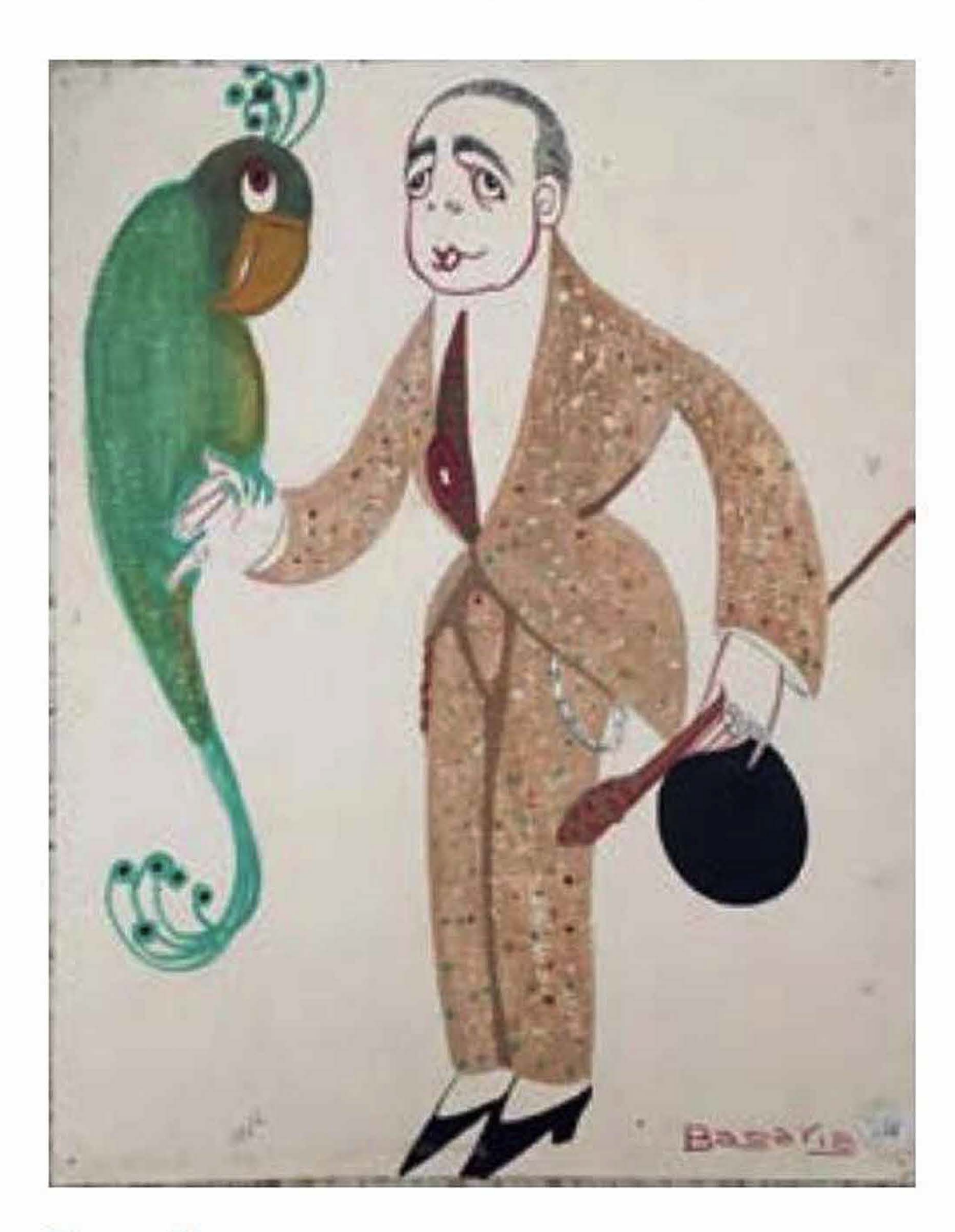


Figura 21
Luis Bagaría, caricatura de Néstor, 1920-1928.



Figura 22
Georges Fouquet, c. 1900-1905.



Figura 23
Néstor, traje y *cloché*, 1918-1920.

que este último había actuado de padrino artístico del artista canario, al igual que su antiguo profesor, Eliseo Meifrén. Sin duda alguna, Néstor aspiraba a recrear en la figura femenina el sueño de la mujer joya, el ideal del amor profano y, con la temática de Epitalamio, el tesoro oculto del conocimiento.

Con el tiempo, este concepto estético se fue atemperando hacia soluciones más decorativas, pero sin perder el halo irrefrenable de escudriñar la belleza desde parámetros un tanto elitistas y de variada procedencia, como lo demuestra el traje y tocado tipo cloché [figura 23], diseñado para su hermana Sofía, datado hacia 1918-1920, en base de lamé y redecilla dorada, sobre el que desarrolla toda una panoplia de brocados y sartas de perlas o aljófares; además de cuentas y tallas de crisoprasas, en forma de aguacates, adaptados al más puro estilo art déco, con otros añadidos en montura de metal sobredorado orlados de incrustaciones de cristal verde y azul, imitando esmeraldas y zafiros, que parecen corresponder a patrones de veneras y lazos propios de la orfebrería del último cuarto del siglo XVII y principios del siglo XVIII [figura 24]. Los mismos que pasaron a la tradición popular por medio de la vestimenta de corte regional.

Si en verdad creía que no existe mayor joyel que la misma mujer, se autoimpuso la tarea de aderezarlas como verdaderas diosas en incontables retratos y escenografías, transmutadas en Conchita Supervía, Tórtola Valencia, Antonia Mercé, Cécile Sorel o María Kouznezoff. Mas Néstor es un narrador de mitos que se nos antoja como un sofisticado enigma…



Figura 24
Néstor, detalle de joyel, 1918-1920.

NOTAS

1. El manifiesto simbolista se publicó en *Le Figaro* con el título «Le Symbolisme» (18 de septiembre de 1886).

2. Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Museo Néstor. Ref.: 1044. Ovidio. *La metamorfosis*. Terminado en el año 8 d.C. Hay edición en castellano: Ovidio. *Metamorfosis. Libros I–V*, trad. de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos, 2008. ISBN 978-84-24900-11-3; *Metamorfosis. Libros VI–X*, trad. de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos, 2012. ISBN 978-84-24925-99-4.

3. Hay edición en castellano: Maier, M. *La fuga de Atalanta*, trad. de María Tabuyo y Agustín López Tobajas. Vilaür (Gerona): Atalanta, 2017 (2ª ed.). ISBN 978-84-935463-0-1.

4. Hay edición en castellano: Colonna, F. *Sueño de Polífilo*, trad. de Pilar Pedraza. Barcelona: Acantilado, 1999. ISBN 978-84-96834-03-3.

5. Montesdeoca García, A. D. *Néstor inédito, colección de dibujos (1900-1937)*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2011, pp. 72-73.

6. The British Museum Catalogue. Museum number WB. 155. Pertenece a la colección conocida como Waddesdon Bequest.

7. «Un penjoll venecià amb cristall de Murano del segle xvi, de la col·lecció del seu pare, un cavall de cristall verd amb la pota davantera alçada…». Quiney Urbierta, A. *La germana de les roses*, un retrat de Maria Rusiñol pintat per Néstor. *L´Amic de les Arts*. Octubre de 2010, año II, núm. 2, pp. 30-31. Esta pieza aún se conserva en el seno de la familia Rusiñol y, a todas luces, su factura en esmalte dista mucho de ser en cristal de Murano.

8. Fundación Lázaro Galdiano. N.º de inventario 703. En Arbeteta Mira, L. *El arte de la joyería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia, 2003. ISBN 84-89711-99-2. Véase también Arbeteta Mira, L. Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI. En Rivas Carmona, J. (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2005.* Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 49-66. ISBN 978-84-8371-580-2.

9. Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Museo Néstor. Ref.: 1045.

10. La presente iconografía se describe «Poichè Pallade invocata da Orfeo Gorgonitrucida, non solo portava quel mostro nel petto, ma ancora nel clipeo con tutta l'Egide qualche volta, come si vede in un clipeo in mano ad una Nereide in quest´acquamarina». Traducción: «Como Pallade invocado por Orfeo, no solo traía ese monstruo en el pecho, sino además en el clípeo algunas veces con toda la égida, como se ve en un clípeo en la mano de una Neredia en este aguamarina»] (Filippo Buonarroti. *Osservazioni Istoriche sopra alcuni Medaglioni Antichi,* p. 113).

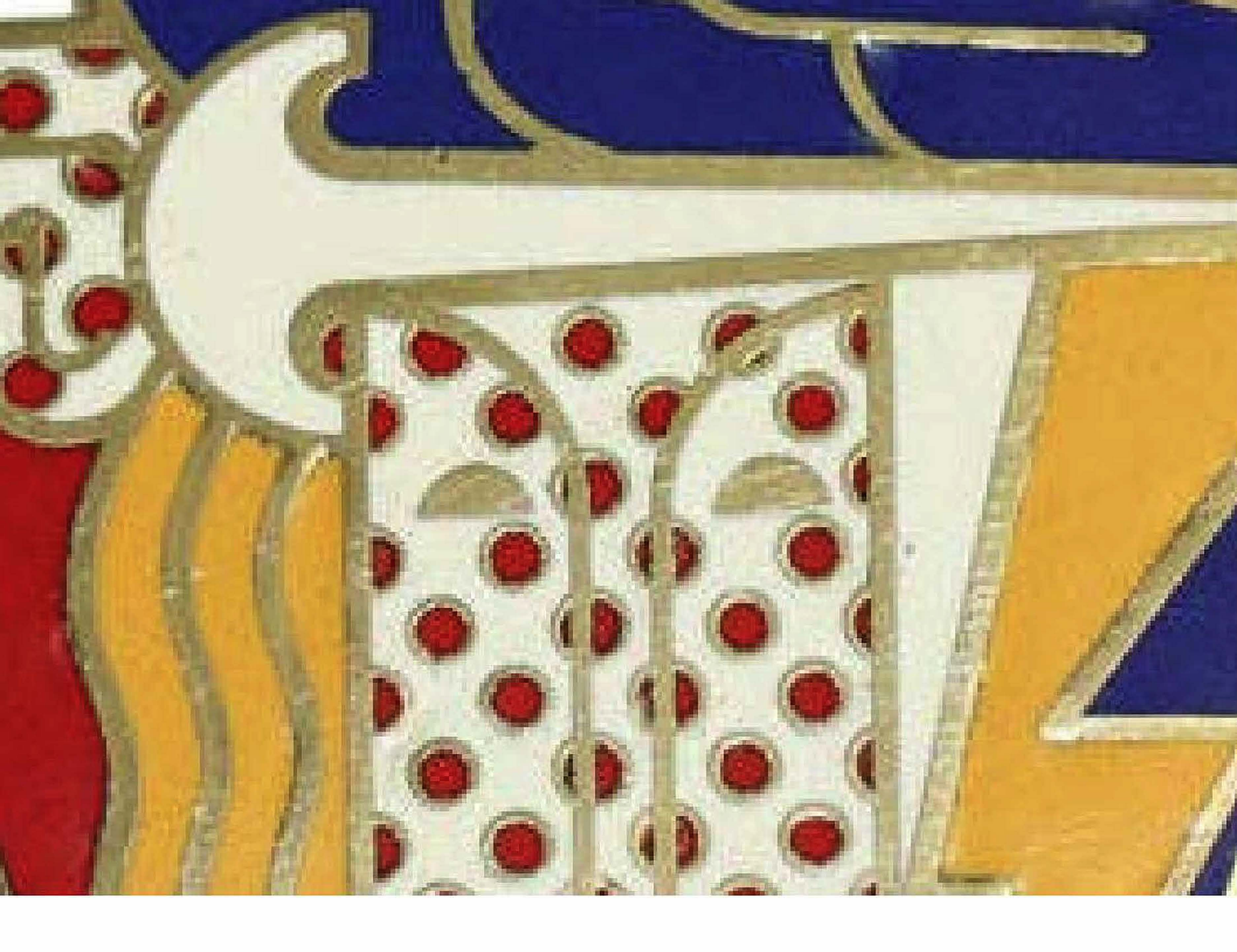
11. Horcajo Palomero, N. Joyas del siglo xvi en seis retratos infantiles de las Descalzas Reales de Madrid. *Archivo español de arte*. 2004, tomo 77, núm. 338, pp. 397-410. ISSN 0004-0428.

12. García Portugués, E. *Entre lo aparente y lo real en la vida y en la obra de Mariano Andreu*. http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2241/2191.

13. Cooper, J. C. *Diccionario de símbolos*. México DF: Gustavo Gili, 2000, p. 65. ISBN 978-96-88873-68-7.

14. Dalmases De, N.; Giralt-Miracle, D.; Manent, R. *Argenters i joiers de Catalunya*. Barcelona: Destino, 1985. ISBN 84-23314-34-0.

15. Almeida Cabrera, P. *Néstor. Un canario cosmopolita (1887-1938)*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1987, p. 68. ISBN 84-40410-17-4.



Joyería contemporánea: una superficie de escritura reflexiva

Ana Campos

Diseñadora y filósofa de la joyería, Oporto

Resumen

A lo largo del siglo xx muchos artistas crearon joyas –ej. Picasso, Braque, Lichtenstein y tantísimos otros–. Pretendían romper las fronteras del arte tradicional. Eran, en su mayoría, miniaturas de sus obras, creadas por artistas y hechas por artesanos. Cambiaban las formas, con relación a lo que entonces se reconocía como joya, pero no mostraban señales de pretender transfigurarla en su estatuto de símbolo de poder o de estatus. Renovaban esas direcciones dentro de un panorama vanguardista. Seguían siendo adornos que se colocaban sobre el vestuario. Muchos usaban oro, como material propio de la joya tradicional.

Sobre las décadas de 1960-80, casi a la par de movimientos artísticos como los Pop, el grupo Fluxus y otros, y de cambios sociales y estudiantiles, emergió una nueva joyería, la que hoy podemos llamar joyería contemporánea o joyería reflexiva, por su relación con la denominación de arte contemporáneo, el que también suele ser reflexivo. Estos joyeros no crearon adornos para el cuerpo, aunque algunas piezas son portátiles, otras no necesitan tal soporte. A veces metaforizaban las materias, dándoles sentidos inesperados. Proponen experiencias estéticas que nos hacen reflexionar, pero también nos instan a tocar, como tradicionalmente se ha hecho con las joyas. Construyeron una nueva superficie de escritura que les era propia, al igual que, desde hace tiempo, han hecho ciertos fotógrafos o directores de cine, cuya obra la filosofía reconoce como arte. Entre estos joyeros, podemos considerar ejemplos a Onno Boekhoudt, Otto Künzli, Ramón Puig, Christoph Zellweger o Ted Noten, cuya poética y formas de comunicación son inesperadas. Como todo el arte, crearon símbolos que hemos de leer sin auxilio de una gramática conocida. Como el arte más actual, sus obras se produjeron en la intersección de campos. Son mestizas: entrelazan arte y artesanía contemporáneos.

Palabras clave: mestizaje, poiética, arte, artesanía, experiencia estética.

Resum

Al llarg del segle xx molts artistes van crear joies –ex. Picasso, Braque, Lichtenstein i tantíssims altres–. Pretenien trencar les fronteres de l'art tradicional. Eren, majoritàriament, miniatures de les seves obres, creades per artistes i fetes per artesans. Canviaven les formes, amb relació a allò que aleshores es reconeixia com a joia, però no mostraven senyals de pretendre transfigurar-la en el seu estatut de símbol de poder o d'estatus. Renovaven aquestes direccions dins un panorama avantguardista. Continuaven sent ornaments que es col·locaven sobre el vestit. Molts utilitzaven or, com a material propi de la joia tradicional.

Sobre les dècades de 1960-80, gairebé a la vegada que moviments artístics com els Pop, el grup Fluxus i d'altres, així com de canvis socials i estudiantils, va emergir una nova joieria, a la qual avui podem anomenar joieria contemporània o joieria reflexiva, per la seva relació amb la denominació d'art contemporani, que també sol ser reflexiu. Aquests joiers no van crear ornaments per al cos, tot i que algunes peces són portàtils, altres no necessiten aquest suport. De vegades, metaforitzaven les matèries tot atorgant-los sentits inesperats. Ens proposen experiències estètiques que ens fan reflexionar, però també ens insten a tocar, com tradicionalment s'ha fet amb les joies. Van construir una nova superfície d'escriptura pròpia, igual que, des de fa temps, han fet certs fotògrafs o directors de cinema, l'obra dels quals la filosofia reconeix com a art. Entre aquests joiers, podem considerar exemples Onno Boekhoudt, Otto Künzli, Ramón Puig, Christoph Zellweger o Ted Noten, la poètica i formes de comunicació dels quals són inesperades. Com tot l'art, van crear símbols que hem de llegir sense auxili d'una gramàtica coneguda. Com l'art més actual, les seves obres es van produir en la intersecció de camps. Són mestisses: entrellacen art i artesania contemporanis.

Paraules clau: mestissatge, poiètica, art, artesania, experiència estètica.

Abstract

Throughout the twentieth century, many artists – Picasso, Braque, Lichtenstein and so many others – created jewellery. They were trying to break down the barriers of traditional art. The jewels were mainly miniatures of their works, created by artists and made by artisans; with regard to what was then recognised as a jewel they changed the shapes, but showed no signs of trying to transform its function as a symbol of power or status. They renewed those directions within an avant-garde scene. Jewels were still adornments to be fastened to clothing. Many used gold, as the material traditionally characteristic of jewels.

From the 1960s to the 1980s, almost at the same time as artistic movements such as Pop, the Fluxus group and others, as well as social changes and student protest, new jewellery emerged, which today we may call contemporary jewellery or reflective jewellery, because of its relationship with contemporary art, which is also usually reflective. These jewellers do not create ornaments for the body. Some pieces can be worn on the body, but others do not need that support. Sometimes they use the materials to create metaphors, giving them unexpected meanings. They propose aesthetic experiences that lead us to reflect, but also to touch, as we have traditionally done with jewellery. They have constructed a new writing surface that is peculiar to jewellery, just as some time ago certain photographers or film directors did, whose work is recognised as art by philosophers. Of these jewellers, we could mention examples such as Onno Boekhoudt, Otto Künzli, Ramon Puig, Christoph Zellweger and Ted Noten, whose poetics and methods of communication are unexpected. Like all forms of art, they create symbols that we have to read without the help of a known grammar. Like the most up-to-date art, their works are produced at the intersection of fields. They are hybrids: they interweave contemporary art and crafts.

Key words: miscegenation, *poiesis*, art, crafts, aesthetic experience.

El término «joyería» se ha hecho demasiado amplio. Engloba muchos tipos de adornos corporales, incluye piezas que indican el estatus social, civil o religioso, comprende una gran variedad de bisuterías y cuenta con joyas de diseño; y también forma parte de las creaciones de artistas plásticos del siglo xx, como por ejemplo Pablo Picasso, Georges Braque, Alexander Calder, Roy Lichtenstein [figura 1] y tantísimos otros.

Cuando hablamos de adornos, recordamos primordiales piezas tradicionales africanas, sudamericanas, indonesias o de otros lugares del mundo. Adorno es, en este texto, una palabra clave. De hecho, la usamos para indicar esos artefactos que, en realidad, raramente sirven para adornar. Sirven más bien para comunicar algo social, cultural y simbólicamente, como los cambios de edad o de estado civil, el género, los nacimientos, los momentos de lucha, de caza o de pesca u, obviamente, las creencias religiosas. Los occidentales no tienen otra palabra para indicar esos artefactos que no sea «adornos», aun si no es esta su principal función social y si pocas veces sirven para embellecer.

Por el contrario, las joyas y las bisuterías occidentales sirven a menudo para adornar el cuerpo, para ornamentarlo o embellecerlo, a excepción de las joyas religiosas, y otras pocas como la alianza de boda, que indica el estado civil. Las joyas de diseño no son una excepción. Por variadas que sean sus formas y las técnicas utilizadas y por más contemporáneas que sean, son también adornos del cuerpo y del vestuario.

Las joyas de artista miniaturizan pinturas y esculturas creadas por artistas plásticos. Empero, nunca han creado una superficie de escritura autónoma del arte. Son también adornos y, a menudo, son señales de estatus social o de poder económico. Sin embargo, puesto que llevan la firma del artista, estas joyas son fácilmente aceptadas por el público, que las circunscribe en el marco de la obra del artista que las ha creado. Por otro lado, es fácil afirmar que son arte, pues están hechas por artistas ya aceptados por la historia del arte.

Entre la designada joyería contemporánea hay también arte inscrito y escrito a través de símbolos poiéticos, de metáforas, de citas, de fabulaciones y de otros tropos retóricos que hemos de saber leer e interpretar en diálogo con las obras. Como afirmaba Arthur C. Danto, comprender e interpretar la joyería contemporánea pasa por conocer las intenciones del joyero. Pero estas solo son entendidas si conocemos muy bien a un determinado joyero, o si lo entrevistamos o tenemos la oportunidad de investigar sobre él (si bien archivos como el de Onno Boekhoudt no son habituales). Este tipo de joyería, aun siendo contemporánea, se puede denominar arte como otras joyerías o bisuterías; y se puede llamar arte porque ha creado una superficie de escritura autónoma de otras artes haciendo, así, un paralelo con el arte contemporáneo.

1 – Su papel ya no es el de adornar el cuerpo. Ha perdido esta función y, por ello, se ha convertido en arte. De hecho, el arte no tiene otra función que no sea darnos que pensar, proponernos diálogos reflexivos con las obras, es decir, vivir experiencias estéticas. Esta joyería responde a símbolos cifrados, que no pertenecen a código alguno, que son extraordinarios y que han de ser interpretados en el marco del arte.



Figura 1
Roy Lichtenstein, *Modern Head Brooch* (Broche de cabeza moderno), 1968, esmalte sobre metal, 7,6×6 cm. Nueva York.



Figura 2
Onno Boekhoudt, *Tijeras*, 2001, metal, 8×4×4 cm. Nijmegen.

2 – La joyería contemporánea se ha convertido en una superficie reflexiva con bases poiéticas y comunicativas propias, que conllevan actitudes comunes a todos los joyeros contemporáneos. Por un lado, esta superficie es mestiza, esto es, entrelaza el arte con la artesanía de los metales y de otros materiales. Por otro, ya no conlleva la forma de pensamiento intelectual iluminista que ha conducido más tarde a las bellas artes. La artesanía surge como forma de hacer asumida por los joyeros. Además, esta superficie es a menudo y en el caso de ciertos joyeros una forma de pensar con las manos, de pensar «haciendo» sobre la mesa de trabajo. Por ello, rescatan la artesanía y a los artesanos de plataformas donde son vistos como sujetos incapaces de hacer proyectos o de crear autónoma y democráticamente del mismo modo que un artista. Aunque un joyero contemporáneo no piensa haciendo mientras crea sus joyas fluidamente sobre la mesa de trabajo, y prefiere hacer esbozos, dibujos, planos o maquetas, asume aspectos artesanos. Es decir, todos dan voz a la artesanía y a los artesanos, como diría Jacques Rancière.

3 – A menudo, los joyeros contemporáneos crean piezas que pueden llevarse en partes imprevisibles del cuerpo; no siempre son collares, pendientes, pulseras o anillos. Son piezas creadas pensando en el cuerpo, aunque a veces pueden no ser llevables en el cuerpo, porque esta ha sido la intención del joyero. Y, si bien son llevables sobre el cuerpo, a menudo nos intrigan, sea porque están hechas con materiales imprevisibles, sea porque son agresivas o porque son efímeras. Un posible ejemplo de ello es un anillo-instalación creado por Manuel Vilhena: se trataba de un círculo colocado en el suelo del patio del Museo del Traje de Lisboa, hecho con ciento cuarenta y cuatro rectángulos de cobre sueltos, cuyo diámetro era igual a su altura. Estos son aspectos intencionales que tienen siempre algún significado incorporado, en el sentido en el que lo expresaba Arthur Danto. Son estos significados lo que hemos de intentar leer para comprender cada pieza.

4 – Esta joyería no produce adornos y, al revés, se cuestiona sobre otros tipos de joyería, desmontándola. El cuerpo es a menudo un tema sobre el cual ciertos joyeros se expresan de diferentes modos. Unos, con libertad, refieren el propio cuerpo adornado con otros tipos de joyas y de los mismos materiales, como es el caso, por ejemplo, de los anillos de Karl Fritsch, que parecen *modelados* en oro y a veces llevan varias piedras denominadas *preciosas* pero en bruto, sin lapidación. Otros introducen formas de piedras lapidadas, usando otros materiales, como madera, plásticos o ámbar. Otros, como veremos, se expresan a través de contenidos –o sea, de materiales– que se incluyen en una retórica sobre el cuerpo, pero hablan sobre el cuerpo transformado, el cuerpo martirizado, el cuerpo operado.

Son estos cuatro los principales aspectos los que constituyen la superficie de escritura de la joyería contemporánea, aunque aquí está apuntada en grandes trazos y sobre aspectos generales. Cada joyero, como veremos ahora a través de cuatro ejemplos, analiza diferentes temas de la vida y del mundo, y recoge diferentes materiales y formas de expresión.

A finales de 2001, la galería Marzee de Nijmegen (Holanda), organizó una exposición sobre la obra de Onno Boekhoudt. En esa ocasión, el artista expuso un *ready-made*: una tijera plegable invertida, colocada en una base de madera [figura 2]. Mi estudio sobre su obra en el archivo del CODA –museo y centro cultural de la ciudad holandesa de Apeldoorn–,

me ha hecho comprender que, de hecho, esta pieza no es solo un resultado y una propuesta intelectuales, como los *ready-made* de Duchamp; en otras palabras, no es un *punto final* que resulta de una elección. Es un inicio, un punto de partida, de un largo proceso que va a ser toda su obra. A través de esta **«**cosa**»**, como él mismo llamaba a sus piezas –como en otras ocasionez, sin querer explicar lo que pretendía comunicar–, nos *enseña* una intención creativa mediante un camino invertido, en relación con los *ready-mades* en la tradición duchamptiana.

Boekhoudt había intercambiado con algún amigo esta tijera por un anillo suyo. Así nos da a entender que atribuiría una importancia idéntica a ambos objetos. Como Duchamp, tampoco hacía sus elecciones según las cualidades estéticas. Por otro lado, dice Boekhoudt, «cortar es atractivo. Significa hacer espacio, investigar»;[1] investigaba haciendo y actuando sobre la materia. Observando notas y esbozos existentes en el archivo CODA, he comprendido que esa tijera es un memorial.[2] Por un lado, es un objeto elegido porque le daba que pensar y hacer. En este caso, su función de cortar, conectada con la manualidad, le interesa –tal y como explica– y, por lo tanto, asocia metafóricamente a la tijera pensar y hacer. Por el otro, está haciendo un homenaje a la propia tijera, que le va a servir de *late motiv* para una secuencia de conexiones y de *cosas*. En este sentido, la tijera *ready-made* gana parte de su sentido. La traslada de su taller a la galería Marzee y la propone como experiencia estética hasta entonces inexplicada. Mientras, Boekhoudt se dedicaba a pensar en las tijeras. La tijera se convierte en un recurso para cortar flores y materias, pero, sobre todo, se convierte en un recurso para pensar. El artista vivía haciendo asociaciones que conectaban su poiética con sus tareas cotidianas. Por ejemplo, serrar árboles, serrar metal, es la metáfora que explora en otras piezas, por ejemplo en los anillos serrados.

Con Boekhoudt nada surge en estado *puro*. En este caso, la tijera no era solo una tijera para cortar ni apenas un *ready-made*. Su poiética está hecha de *assemblages* de ideas y palabras que hace tangibles, de ahí que relacione dicha *tijera-ready-made* con la naturaleza y con su vida, con lo que hay en los terrenos alrededor de su casa o en borde del río Linde. Y, como es habitual, se va a dedicar a trabajar en su taller. Su búsqueda es tan insólita que, después de realizar esa *tijera-ready-made*, van a surgir *cosas* que más parecen maquetas anteriores a la pieza, aunque sin embargo son posteriores. Y así prolonga de nuevo la naturaleza heterotópica de su experiencia creativa. En esbozos, dibujos, pinturas y maquetas surgen árboles, esto es, unas coníferas con ramas pendientes. En otros, posteriores, la tijera parece integrar los árboles. Ya no son ni árboles ni tijeras, son un híbrido. En dibujos y maquetas surgen, entonces, unos círculos, una de sus obsesiones. Como otras veces, reduce los círculos a su sentido literal: es un anillo, algo que circunda, que abraza, que se penetra. A partir de ahí, crea metáforas. En este caso, los círculos que conecta con los árboles son aquellos que, en la vida cotidiana, solemos utilizar para agarrar una tijera-herramienta, si pretendemos cortar. Los dibuja en la base de los árboles, cerca de la tierra.

De este modo, de conexión en conexión, llega a otras tijeras que no permiten cortar [como vemos en la figura 2], que asocia ramas de coníferas. ¿Cómo habrá pasado de una herramienta útil a una *cosa* que nos conduce a interrogamos sobre su significado? Esto era algo que hacía tiempo que me intrigaba. Jamás habría comprendido su obra sin haber conocido esos dibujos, esas figuraciones y fabulaciones entre un objeto, ahora sin finalidad, la naturaleza y la vida.

La *tijera-ready-made* surge reexplorada, en asociación con la naturaleza, con esos árboles y círculos. Ya no es un anillo ni representa una conífera. Al combinarlo a través del trabajo de taller, de dibujos y notas, la repiensa largamente. Hace formas tangibles, manipulándolas hasta el agotamiento. El artista nos propone una experiencia que incluye esa tangibilidad, que también asocia a interpretar su lenguaje y su proceso de pensar y hacer. Onno Boekhoudt era un hombre inquieto, obsesivo e inteligente. Si bien hasta el final de su vida identificó y defendió su obra como una forma de *actuar sin plan previo*, considero que esta era una acción razonada y autoconsciente. Boekhoudt ha creado un lugar para pensar la joyería, intentando conquistar su autonomía, consciente de que su obra tenía como núcleo la vida. En una publicación póstuma, la joyera Lucy Sarneel lo comenta: «Cuando empecé en Rietveld, me aconsejó que no marcara una diferencia entre el trabajo y la vida. "Es algo de 24 horas al día" dijo. "Tu trabajo está debajo de tu cama".» Era así como se cuestionaba, veinticuatro horas sobre veinticuatro horas. Su obra, pensada como una heterotopía, ofrece la posibilidad de experimentar su modo de romper distancias entre el arte y la vida. Se ha constituido como un giro significativo en la joyería contemporánea, uno que continúa invitando a pensar ¿hasta dónde podemos llevar la joyería?, una frase de Onno Boekhoud.

La contribución de Ramón Puig a la joyería contemporánea se manifiesta a través de la naturaleza de su obra poiética. Es libre de normas, una herencia que recibe en sus inicios en la Escuela Massana en Barcelona, donde ha sido alumno y después profesor. Creando, interfiere y colabora en la construcción del propio concepto de joyería contemporánea. Enseña la capacidad de crear metáforas uniendo su vida y el Mediterráneo, su paisaje de infancia, con su modo de razonar, ver y sentir actuales. Reconfigura la comunicación simbólica, con una clara intención de abertura a experiencias interpretativas por parte del público. Pero su contribución para definir y redefinir la joyería contemporánea no se ciñe solo a su obra creativa. Hablar con Ramón Puig lleva a entender mejor cómo piensa la joyería, el arte y la experiencia artística, cómo interrelaciona arte y artesanía, rumbo a la emancipación del sujeto joyero y de la joyería contemporánea, como arte reflexivo y mestizo. Estos aspectos integran su viaje reflexivo, configurando su obra, que interpreto a continuación.

En la obra de Ramón Puig se cruzan las ideas de pensar haciendo, de hacer pensando y de viaje. La palabra griega *theorein* significaba observar y vivir una experiencia sensible –metafóricamente, salir de la polis, viajar y regresar– para narrar, describir, teorizar. Viajar fue y es, muchas veces, un medio de recepción y percepción de lo desconocido, de descubrimiento, y si hoy es a menudo motivo de aventura turística fugaz, también puede ser un motivo de reflexión para quien vive, experimenta y observa atentamente un lugar. Como metáfora nacida directamente de *theorein*, el viaje se ha constituido como un elemento motivador de la literatura. Italo Calvino fue uno de los autores que trasladó esta figuración a su obra; en *Las ciudades invisibles*, el personaje de Marco Polo representa el papel de explorador. *Salió* de su lugar de origen y viajó por lo desconocido para descubrir ciudades y el modo de vivir de sus habitantes. Al volver, fue describiendo pasajes a Kublai Kan, emperador de los mongoles, que escuchaba, con ociosidad y también curiosidad, el fantasear de Marco Polo. Este viaje es imaginario, de igual modo que las ciudades son invisibles.

En Calvino, las metáforas poseen un fuerte componente visual para el lector. De hecho, en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, resultado de una serie de conferencias que el autor realizó en 1985 en la universidad de Harvard, la visibilidad es uno de los conceptos que aborda, como fruto explorado y lógica adoptada en su obra. Al contrario de presentar una visión apocalíptica sobre la transición de milenio, Calvino presenta la *vida* de conceptos que vienen desde la Antigüedad, transfigurándose hasta hoy. Los contextualiza en su obra y las de otros autores, dando cuenta de su interés por cada uno de los cinco que, al final, ha podido presentar: el concepto de levedad, de rapidez, de exactitud, de visibilidad y multiplicidad. Explica cómo los interpreta, cómo los hace operativos a través de una lógica múltiple, y por qué y cómo los trabaja en su obra, sea como herramienta, sea como propuesta de experiencia para su público.

El viaje de descubrimiento de ese Marco Polo creado por Calvino se asemeja al proceso de trabajo de Ramón Puig. Es una jornada creativa en la que, como Marco Polo, va creando a medida que va haciendo. Esta jornada indica un proceso creativo y de aprendizaje, *un camino que se hace al andar*. Kublai Kan somos nosotros: experimenta, también, a su modo, los caminos y lugares imaginados por Marco Polo. Si, además de vivir una experiencia al observar joyas de Ramón Puig, aceptamos recorrer también su mismo camino –es decir, si conocemos su proceso creativo, como he podido conocer yo misma en entrevistas y gracias a nuestra amistad– podremos descubrir, experimentar e interpretar, a nuestro modo, cómo crea las metáforas y sinécdoques que hay en cada pieza, de las que doy como ejemplo una de la serie *Génesis* [figura 3].



Figura 3
Ramón Puig, broche, homenaje a Manfred Bischoff, serie *Génesis*, 2016, alpaca oxidada, esmalte sobre acero, coral rojo reconstituido, obsidiana, 7,5×7x1,5 cm. Vilanova i la Geltrú.



Figura 4
Carla Castiajo, *Bodily Nature/Turf* (Naturaleza corporal / Césped), 2015, pelo y oro, 18×2×2 cm. Tallinn.

Pensar haciendo, hacer pensando, son palabras de Ramón Puig. En su taller, sobre la mesa, Ramón Puig experimenta, trabaja, viaja mentalmente por sus memorias y por su vida actual. Va relacionando, confrontando, descubriendo, inventando, construyendo símbolos, metáforas y ficciones. Va tomando decisiones. Piensa con las manos. Siente con las manos mientras trabaja. El placer de trabajar con las manos queda impreso en la materia, tal como dice también Marco Polo, ambos fantaseando, fabricando ficciones y metáforas. Las metáforas que produce Ramón Puig parecen surgir como las de ese personaje, a medida que va pensando. Están *fabricadas* en diálogo entre reflexión, manos y materias, sobre la mesa de trabajo. En este proceso, el material sensible va coadyuvando en el material mental y viceversa, interviniendo en la configuración de intenciones y el establecimiento de lógicas en la construcción de sentido de cada joya.

«Purity or promiscuity?» es el título de la tesis de doctorado de Carla Castiajo, presentada en Tallin (Estonia) en 2016. En ese ámbito, Castiajo ha creado, además del collar *Bodily Nature/Turf* [figura 4], otras piezas en las que explora el pelo como materia prima en la joya y en el arte.

La tesis contiene nuevos descubrimientos en su área de trabajo y aporta nuevas contribuciones a la joyería, al arte y a los campos de la artesanía contemporánea. Se basa en la experiencia, en la observación y en una bibliografía densa, entrelazando diferentes disciplinas teóricas que posteriormente justificarán sus actitudes e interpretaciones relativas al pelo y su utilización como materia prima que la artista transfigura en una artesanía delicada. Sus piezas son obras de arte que comunican a través de significados creativos.

Tal como Carla Castiajo subraya, durante el romanticismo y en la era victoriana, en el mundo occidental el pelo se ha utilizado en joyas, las cuales estaban relacionadas con memorias y recuerdos particulares y tenían significados culturales semejantes. A veces, las joyas se hacían a modo de artesanía delicada. En otros casos, contenían rizos, bucles u otros fragmentos de pelo de seres queridos. En otras sociedades que también menciona, el pelo tenía significados

diferentes de acuerdo con aspectos culturales. Ejemplo de ello podrían ser ciertos trenzados de pelo aborígenes que aún hoy se hacen en Australia y que tienen un elevado significado cultural.

Pero también, en el mundo occidental, el pelo tiene sus propios significados culturales, religiosos, mitológicos, históricos y contextuales. El pelo de color rojo de ciertas «brujas» estaría relacionado con leyendas religiosas, como también la fuerza de Sansón, contenida en su pelo. La melena de Magdalena, por el contrario, en principio una prostituta, sobre quien Cristo habría admitido cualidades humanas, sería un símbolo cultural. En otros casos, se destacan otros modos cristianos de interpretación del pelo y también mitos culturales, civiles o fetichistas, según cada caso.

Más allá de las formas culturales, sociales o religiosas, algunos mitos y fetiches pueden relacionarse con principios que Freud había defendido, como subraya Carla Castiajo, y que serían íntimos, privados. Será, tal vez, el lugar donde encontramos mejores soluciones para problemas sobre la pureza o, en contraste, sobre la promiscuidad. Carla Castiajo distingue entre cultura, sociedad y privacidad. En definitiva, un solo pelo encontrado en un lavabo público, y que por lo tanto pertenece a un desconocido, nos resulta repugnante. Un solo pelo encontrado en algún lugar de la casa, si sabemos que pertenece a un ente querido, no nos causa ningún problema. Esto puede significar amor.

En su tesis, Carla Castiajo también menciona otros artistas que trabajaron o trabajan con pelo, lo cual significa que, implícitamente, transfiguran símbolos culturales, sociales o psicológicos en símbolos artísticos. Esto es, en símbolos poiéticos [creativos], comunicativos y en razones artísticas que no siguen ninguna regla. De modo que, su propio trabajo artístico –tan delicado y también tomado como oficio-artesano– no sigue ninguna gramática artística. Así, las piezas de Carla Castiajo tienen una justificación diferente, tienen su gramática, que es única y con significados propios. Su trabajo necesita de interpretación hermenéutica, democrática, horizontal, pero siempre conlleva la pregunta «¿pureza o la promiscuidad?», aunque no hay motivos para dar una respuesta final.

Excessories es el título de una serie de piezas de Christoph Zellweger en la cual combina «exceso» con «accesorio». El cuerpo, considerado hoy como una *joya preciosa*, puede ser rediseñado a través de cirugías plásticas; es excesiva y obsesivamente cuidado para crear apariencias, según diversas tipologías a elegir por el propio sujeto. Estas transfiguraciones son a menudo accesorias, en la medida en que son un revestimiento extra para embellecer, como también son secundarias con respecto a parámetros de naturaleza médico-científicos que definen un marco de salud o calidad de vida. Las joyas, cuando no proporcionan experiencias que dan que pensar y hacen descubrir sentidos, son también un accesorio, o sea, un complemento visible y extra que apenas tiene otra función que estetizar.

Como los accesorios de moda, las joyas son algo añadido al vestuario para adornar. Christoph Zellweger hace hincapié en no apartar la noción de embellecimiento de otras cuestiones sociales, y remite el proceso de significación de la palabra «accesorio» al término «acceso». Es decir, en lo que concierne a estetización, no interpreta esta palabra como un añadido embellecedor, sino como algo con lo que acceder a algo. En consecuencia, toma la palabra

«accesorio» como un indicador de que algo es accesible, con lo que asocia este proceso al acceso a la experiencia pública. En definitiva, como en otras series, recuerda que la piel de esas piezas es una herramienta de comunicación que crea intencionalmente. Para Zellweger, si una pieza es más seductora, en una primera fase de la experiencia se hará más accesible, suscitará atención de naturaleza emotiva por parte del público. Las sucesivas tentativas para comprender razonadamente el sentido surgirán más adelante, cuando –y si– el sujeto supera esa primera barrera, como si se tratara de ofrecer una apertura gradual de la obra.

La serie *Excessories* ha sido presentada en una instalación en la galería Louise Smit, en Ámsterdam (Holanda). En ella, como en otras exposiciones, Zellweger ha escenificado el teatro médico, asoci*ándolo a* sus piezas: la exposición constaba de una camilla para el transporte de heridos y unas cortinas divisorias semejantes a las de las salas de cirugía que, en este caso, subdividían intencionalmente la instalación. Una fotografía, que por sus pequeñas dimensiones podría pasar desapercibida, era el foco atenci*ón, r*epresentaba el momento previo a una intervención de cirugía reconstructiva de un cáncer de mama. Sobre el cuerpo amputado, estaban dibujados los cortes que, enseguida, la cirujana haría para proceder a una reconstrucción escultural y artesana. La mayoría de los colgantes de la serie *Excessories*, como en otras instalaciones, estaban suspendidos en soportes para ropa. Sin embargo, también como en otras exposiciones, no estaban dispuestos como prendas de vestuario como si se tratara de una tienda. En efecto, recordaban estos lugares, pero estaban interpretados y, en ellos, pendían libremente las piezas. Otros colgantes de la serie *Excessories*, permanecían parcialmente resguardados en vitrinas detrás de las cortinas; establecían una relación más directa con el teatro médico. Adjunto a cada uno de estos colgantes, un informe médico describía el problema del paciente y el tipo de intervención quirúrgica al que, enseguida, se iba a someter. Estos informes *médicos no son* ninguna metáfora, corresponden a realidades quirúrgicas cotidianas. En ellos, Zellweger oculta cualquier posible identificación del paciente.

Junto con los colgantes de la serie *Excessories* [como el de la figura 5], convivían otros que metaforizan la grasa humana. Otro de los colgantes, el único plateado, pendía delante de un espejo; este remitía a Narciso, a su imagen mimética que este veía y admiraba enamorado en un espejo de agua. A través de esta actitud, Zellweger metaforiza no ese enamoramiento, sino la obsesión contemporánea por crear apariencias. Esta última pieza, como todas los demás *Excessories*, es de vidrio soplado semitransparente. Son colgantes, por lo que en este caso tienen función de joyas, con sus formas de brotes fluentes que se interconectan. No es solo la fotografía, también los informes médicos, las cortinas, la camilla, interconectan con actos médicos para producir sentido de arte.

Si, como pretende Zellweger, el público desea ir más allá en su experiencia estética, descubrirá una misteriosa inscripción grabada en cada uno de los *Excessories*. La letra «R» o la «L» van seguidas de una determinada cantidad explicitada en gramos. Para Zellweger, el objetivo de estas designaciones es hacer surgir las primeras preguntas: ¿esto qué significa? Después se avanza hasta desvelar las metáforas que Zellweger ha estado explorando, sus intenciones y los sentidos de las piezas. La letra «R» indica «right» (mama derecha) y la letra «L» indica «left» (mama izquierda). La cantidad de gramos sugiere la porción de gramos de grasa que el cirujano ha extraído de ese lugar del cuerpo. Así, el propio peso es una metáfora que establece



Figura 5
Christoph Zellweger, serie *Excessories* (Excesorios), 2012, vidrio soplado y grabación, 7×5×2 cm. Geneve.



Figura 6
Atelier Ted Noten, *TedWalk* (Pasarela de Ted), 2008. Museo Stedelijk, Ámsterdam.

relación entre el sujeto rediseñado y los actos médicos. No tiene relación con las piezas, que son, en sí mismas, muy leves. Por el contrario, tal como Zellweger observa en la sala de cirugía, la cantidad de grasa extraída de los cuerpos es inmensa y disforme. Sin embargo, las formas fluentes de *Excessories* pretenden comunicar simbólicamente su continuada relación con la medicina, haciéndonos pensar cómo y porqué manipulamos nuestro propio cuerpo.

Como en otras piezas, en *TedWalk* [figura 6] Ted Noten usa herramientas de humor cosmético. Cuando Noten preparó este desfile de moda para el Stedelijk Museum, lo que pretendía era cuestionarse sobre la joyería, que esta dara que pensar. Eligió un tipo de belleza ordinario, estereotipado, que bien podía asociarse a las revistas rosa, a los tabloides, a la publicidad, a medios televisivos, a lugares comumes, a un gusto *kitsch*, que estuviera sorprendentemente ligado al mundo de las cosas y fuera opuesto a la comunicación artística. Esta belleza no surge al azar. Por un lado, como en Almodóvar, es resultado de un profundo trabajo creativo y reflexivo resultante de su investigación artística, que se ajusta a un tipo de humor semejante entre ambos. Las intenciones comunicativas de sus piezas tienen una naturaleza poiética y se dirigen a la experiencia estética. Y son también democráticas, en la medida en que han

sido pensadas en vistas a experiencias que puedan fluir con facilidad y sin fronteras sociales y humanas. Yuxtaponiendo estas intenciones, la apuesta de Noten es un riesgo.

Ted Noten utiliza lenguajes comunicativos comunes a las cosas sinrazón. Es decir, ha traspasado una frontera aparente y parecen comunicar de modo idéntico. Corre razonadamente el riesgo de usar lenguajes que conciernen a las cosas «lugar común», es decir, a las *commodities*. Es lo que nos enseña, por ejemplo, en sus pulidas y *bellas* maletas de metacrilato, en las pistolas doradas o en *TedWalk*. Está investigando sobre arte y sobre otros modos de comunicar y proponer experiencias públicas. Si sobrepasamos esa primera piel, esa sátira cosmética, se nos invita a realizar un esfuerzo para participar en una experiencia estética reflexiva.

En este *catwalk* (pasarela de moda), Noten lo mismo pretende criticar iconos de consumo como transfigurar armas de guerra en motivo artístico. Arte y cosas, como ha explicado Danto, son confundibles. Se hacen cada día más confundibles a medida que el segundo milenio avanza. Los artistas prosiguen su infinita tarea de inventar nuevas vías transfiguradoras y buscar razones para hacerlo, mientras nos están alertando de un modo reflexivo sobre ciertos aspectos de la vida y del mundo en acelerada transformación. La tarea de la filosofía es analizar continuamente el arte a través de nuevos tipos poiéticos y comunicativos, de propuestas de experiencias de carácter público. Hemos de articular estos aspectos con las reconfiguraciones del propio mundo. ¿Qué pretende Ted Noten al apostar por una belleza idéntica a las *commodities*? ¿Por qué articula intenciones y campos artísticos y artesanos o digitales a través de diálogos mestizos?

Según sus investigaciones en arte, desde el punto de vista comunicativo, cierto joyeros están transformando intencionalmente ciertos aspectos de carácter ordinario –esto es, cotidianos– en extraordinarios, de carácter reflexivo. En *TedWalk,* Noten asume esos riesgos de mezclarse y confundirse con experiencias proporcionadas por las cosas comunes, aunque su desfile de moda esté entre un paréntesis defensivo, ya que ha sido presentado en el Stedelijk Museum. Sin embargo, la acogida institucional y del mundo del arte no es suficiente para justificar filosóficamente el recurso a dicha primera piel. En una primera instancia, este tipo de operación comunicativa con humor cosmético tiene una apariencia estetizante o artistizante, cuyas intenciones artísticas no se desvelan fácilmente.

NOTAS

1. En el catálogo de una exposición individual de Lucy Sarneel en la galería MARZEE, Nijemegen, Holanda, 2002, núm. 23, p. 5.

2. Archivo Onno Boekhoudt, núm. 200, CODA, Apeldoorn (Países Bajos). Disponible en: http://www.coda-apeldoorn.nl/museum/museumcollectie/vormgevingsarchieven/onno-boekhoudt/



La immanència de la pintura en les joies d'Eduard Alcoy: 1970-1987

Rosa Alcoy

Catedràtica d'Història de l'Art
Universitat de Barcelona

Resumen

Eduard Alcoy es conocido sobre todo como un artista plástico de perfil bastante personal. Adscrito a corrientes que lo condujeron de la figuración estricta y mágica a la no figuración radical, retornó al mundo de la figuración fantástica a partir de los años 60 del siglo xx. A lo largo de estos periodos cultivó técnicas pictóricas diversas (óleo, acrílico, acuarela, pastel, dibujo, xilografía, aguafuerte, litografía...), pero, a partir de los años setenta, su creación se bifurca por otros caminos y hay que destacar también sus incursiones en el campo de la escultura y de la joyería. Esta contribución quiere profundizar en esta última vertiente de su obra. El planteamiento conecta con la temática propuesta para el Simposio ya que se plantea estudiar los nexos entre su pintura y la joya de arte, a partir del análisis de los diseños, obras acabadas y contexto de creación. Intervienen, a la hora de definir la inmanencia de la pintura en las joyas de Alcoy, ingredientes técnicos, formales y figurativos, generales y específicos, que determinan las diversas series de joyas y permiten confrontarlas con los tiempos de su obra pictórica. Se desarrolla un trabajo complejo que hace patente el trabajo en equipo que comportaron las obras realizadas en oro, plata y otros materiales, que implican en última instancia una inclusión notoria del color. En conjunto se trata de una serie de trabajos realizados desde los años setenta y hasta el principio de los ochenta del siglo xx, fruto de la colaboración del pintor con diferentes orfebres y talleres catalanes e italianos.

Paraules clau: Eduard Alcoy, joia d'art, figuració fantàstica, anys setanta, anys vuitanta.

Resum

Eduard Alcoy és conegut sobretot com un artista plàstic de perfil força personal. Adscrit a corrents que el portaren de la figuració estricta i màgica a la no figuració radical, va retornar al món de la figuració fantàstica a partir dels anys 60 del segle xx. Al llarg d'aquests períodes va conrear tècniques pictòriques diverses (oli, acrílic, aquarel·la, pastel, dibuix, xilografia, aiguafort, litografia...), però, a partir dels anys setanta, la seva creació es bifurca per altres camins i cal destacar també les seves incursions en el camp de l'escultura i de la joieria. Aquesta contribució vol aprofundir en aquesta darrera vessant de la seva obra. El plantejament connecta amb la temàtica proposada per al Simposi ja que es planteja estudiar els nexes entre la seva pintura i la joia d'art, a partir de l'anàlisi dels dissenys, obres acabades i context de creació. Intervenen, a l'hora de definir la immanència de la pintura en les joies d'Alcoy, ingredients tècnics, formals i figuratius, generals i específics, que determinen les diverses sèries de joies i permeten confrontar-les amb els temps de la seva obra pictòrica. Es desenvolupa una feina complexa que fa palès el treball d'equip que van comportar les obres realitzades en or, plata i altres materials, que impliquen en la seva fornada una inclusió notòria del color. En conjunt es tracta d'un seguit de treballs realitzats des dels anys setanta i fins la primeria dels vuitanta del segle xx, fruit de la col·laboració del pintor amb diferents argenters i obradors catalans i italians.

Palabras clave: Eduard Alcoy, joya de arte, figuración fantástica, años setenta, años ochenta.

Abstract

Eduard Alcoy is above all known as a plastic artist with quite a personal style. Adhering to trends that took him from strict magical figuration to radical non-figuration, he returned to the world of fantasy figuration from the 1960s onwards. During these periods he developed various painting techniques, including oil, acrylic, watercolour, pastel, drawing, woodcut, etching and lithography. However, from the 1970s his work branched out along other paths and he made forays into the field of sculpture and jewellery. In this paper I shall study the latter aspect of his work in depth. This idea connects with the theme proposed for the Symposium, since

it sets out to study the links between his painting and the art jewel, based on the analysis of the designs, finished works and the context in which they were created. When defining the immanence of the painting in Alcoy's jewellery, general and specific technical, formal and figurative ingredients come into play, which determine the different series of jewels and allow us to compare them with the periods of his pictorial work. It was complex work, showing the teamwork involved in pieces made in gold, silver and other materials, which involve an evident inclusion of colour in the last series. Altogether this is a series of works from the 1970s to the early 1980s, the result of the painter's work with different Catalan and Italian silversmiths and workshops.

Key words: Eduard Alcoy, art jewel, fantasy figuration, 1970s, 1980s.

Eduard Alcoy i Lázaro (1930-1987) va ser un artista plàstic de perfil ben personal. No hi ha dubte que el seu vessant creatiu més conegut el classifica entre els pintors catalans del segle xx, si bé també va treballar en altres camps i, en particular, en el marc que li oferien les arts del metall, més vinculades a la joieria i l'escultura. Adscrit a corrents que el portaren de la figuració onírica dels primers anys cinquanta, vinculada a la inclinació màgica dels artistes de Dau al Set i a la poètica lorquiana, a la no-figuració més radical, va retornar al món del realisme fantàstic, i decididament especulatiu, a partir dels anys 1963-1964. Una tornada a la representació que donaria a les seves obres un contorn molt peculiar que he proposat anomenar *altrisme figuratiu*[1]. La raó és clara: malgrat el nou camí que l'impel·lia a un retorn a la figuració, no oblidava la seva adhesió al discurs plàstic aplicat a les opcions no-figuratives que l'havien portat a conrear, pocs anys abans (1955-1962)[2], diverses fórmules d'abstracció radical. D'aquesta experiència llarga i intensa conservaria un bagatge, un discurs, uns trets substanciosos, als quals ell mateix sabia que no podia renunciar de cap de les maneres i que, en una mesura o altra, ens expliquen bastant del que va fer més tard[3].

Al llarg d'aquests períodes va experimentar amb tècniques pictòriques diverses: oli, acrílic, tècniques mixtes, aquarel·la, pastel, i també en el camp del gravat i l'estampa: xilografia, aiguafort, litografia..., però, una vegada es va consolidar la seva trajectòria artística i va assolir una dinàmica plenament professional, a principis dels anys setanta, la seva creació s'amplia per altres camins en què és escaient destacar les seves incursions en el camp de l'escultura i de la joia d'art[4].

La meva contribució al Congrés sobre La Joia i l'Art i l'Art en la Joia voldria aprofundir en aquesta darrera qüestió per descriure una primera panoràmica atenta a un conjunt d'aspectes que, potser més ignorats que d'altres en la trajectòria d'Alcoy, fan viable establir noves premisses d'anàlisi i eixamplar el punt de mira sobre la seva creació.

1) En primer terme, crec fonamental situar els vincles entre el plantejament de la joia d'Alcoy i les solucions formals i temàtiques que ens revela la seva pròpia pintura.

2) En segon, veig necessari valorar aquestes expectatives en el temps per entendre l'evolució, les transformacions i els canvis que es van generar en les etapes en què Alcoy va projectar i realitzar joies, o sigui, en el període que va del 1970 al 1987.

3) El tercer fonament el posa la distinció dins d'aquestes etapes de totes aquelles variables formals que experimentà en una obra pictòrica personal i complexa i que, com és lògic, va anar evolucionant i modificant-se amb el temps. Tanmateix, la seva anàlisi diacrònica no es pot isolar d'altres arguments, i cal tenir present que aquesta producció en el camp de la joia ha de ser estudiada sense menystenir la correspondència i dialèctica amb l'activitat, prou significativa, dels diferents orfebres que van interpretar i executar la seves propostes i dissenys.

L'objectiu és recuperar la idea i el disseny de la joia, considerar les expectatives que crea, i apreciar-ne tot seguit el resultat final per explicar, fins on sigui possible en un espai reduït, la immanència del fet pictòric. Potser podríem parlar de la seva permanència, durabilitat o transcendència en les joies d'Alcoy, però el terme immanència m'ha semblat el més pertinent,

en tant que pugui evocar la persistència ineludible d'una ànima o personalitat associada a l'estil; en un sentit obert, que ens revela una continuïtat d'interessos sense negar la substància i matèria pròpia de cada obra animada. Per fer aquest recorregut he optat per una perspectiva cronològica que farà possible descriure breument els tres períodes de referència fonamentals per a l'estudi del tema, vinculats a les ciutats de Torí (1970-1973), Mataró (1974-1979) i, de nou, Torí (1980-1983).

Joies a inicis dels anys setanta: Eduard Alcoy i Guido Audero

Entorn del 1970 Alcoy comença a tenir tractes amb marxants italians que tenien vincles directes amb Torí. Aviat exposarà a Aosta i a Brescia i a la mateixa capital del Piemont. A Torí l'acollirà la galeria Davico, on realitzarà diverses mostres, la primera de les quals va ser inaugurada el 1971. L'èxit d'aquesta exposició i d'altres que van seguir en els anys següents l'enfrontaria a nous projectes a principis de la dècada i li va permetre començar a dissenyar obres diferents que, en el camp de la joieria, van tenir Guido Audero com a realitzador[5]. Aleshores es tractava d'un episodi inicial, intricat però engrescador, que va gaudir de repercussions immediates[6].

Seguint la temàtica angèlica i demoníaca que el perseguí des dels anys quaranta i durant tota la seva vida, la joia no podia deixar d'encarnar també aquests temes i, com és podrà apreciar, no van quedar-ne gens al marge algunes de les més atractives. Algun dibuix del moment (*c.* 1970-1971), ja amb tema eminentment diabòlic, reflecteix les indicacions que Alcoy feia a l'orfebre, amb inscripcions en italià, per tal que Audero pogués interpretar-les sense cap dificultat [figura 1a i b].

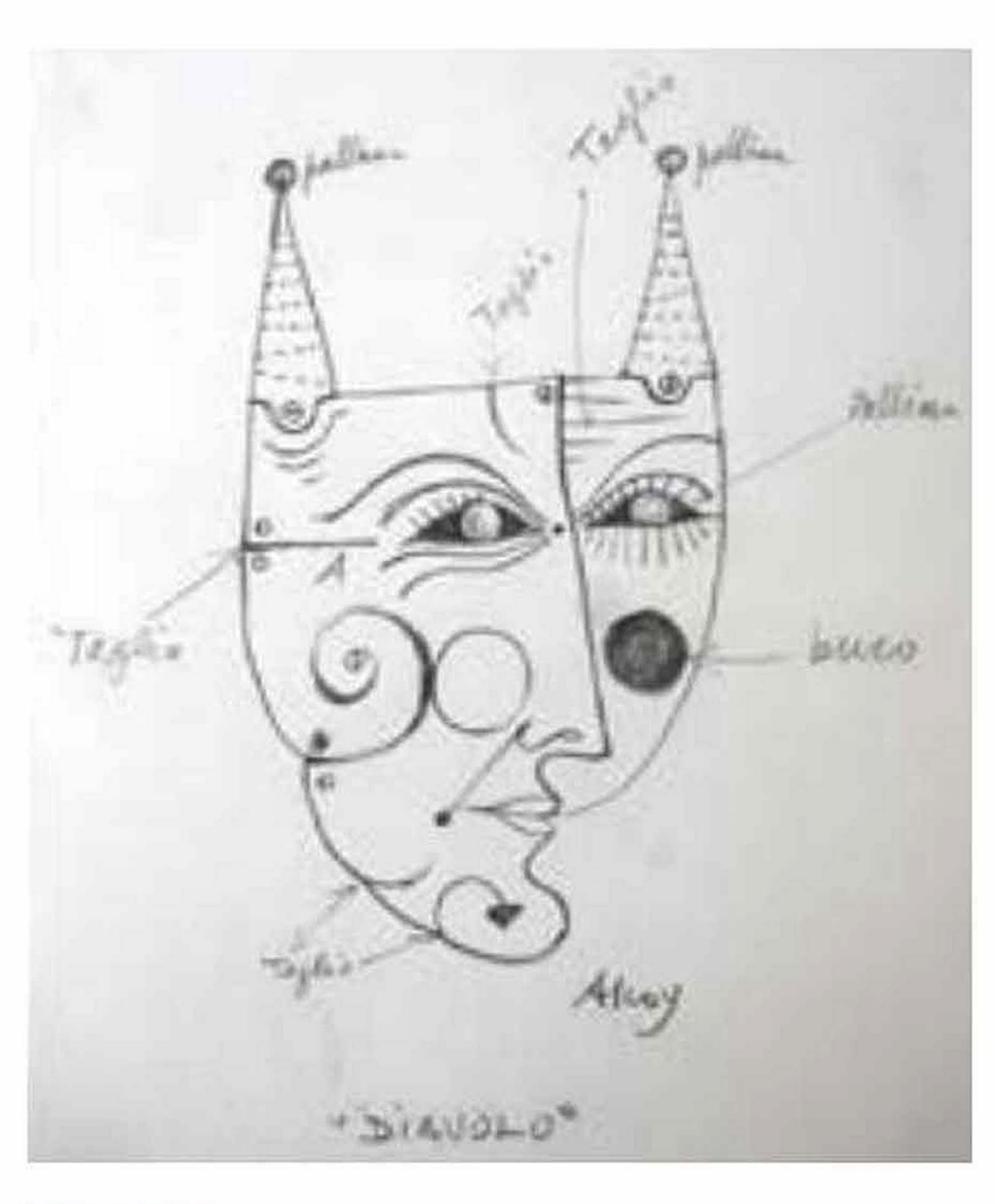


Figura 1a
Disseny per a la joia *Diavolo* amb indicacions per al joier, c. 1970-1971, llapis sobre paper. Col·lecció particular.



Figura 1b
Croquis de *Diavolo*, c. 1970-1971, llapis i tinta sobre paper. Col·lecció particular.

Cadascuna de les joies comportava l'existència de croquis i esbossos destinats a valorar l'efecte de les solucions triades. Gràcies a les sèries de dissenys conservats es poden observar les variacions creades fins arribar a la solució definitiva, malgrat que no sempre hagi quedat constància de la joia final, si és que efectivament va ser realitzada. La majoria de les propostes i dissenys eren pensats per realitzar penjolls en plata, amb cadenes o baules dissenyades també per a l'ocasió. L'or i el platí podien aplicar-se en alguns casos per a motius puntuals sobre un fons general creat per la plata, encara que es pugui precisar que no es va deixar de realitzar algun anell totalment en or. Les solucions es regien per la idea de relleu pictòric a partir de les plataformes de superfície prou àmplia soldades a l'anella o concebudes com a forma bàsica del penjoll, si bé en algun cas la idea formal promoguda ens acosta a la de la marioneta o el titella.

Un dimoni d'aquesta primera sèrie de joies, sorgides de la col·laboració amb Audero, fa del malèfic una mena d'amulet mòbil que pot recordar un rellotge de paret, ja que té un pèndul incorporat i altres elements movibles que configuren les fines extremitats del banyut[7]. La seva figura de trets simples, cos tangible i extremitats afinades, revela la dimensió *aninotada* del personatge, sense negar ni la seva versemblança ni la seva configuració tòpica i aparent d'ésser arribat dels inferns.

Els penjolls d'aquest moment, i també els anells amb aplicació d'or i plata, tenen unes dimensions grans i semblen concebuts com a veritables escultures menudes. L'ús generalitzat de la plata tenia unes raons econòmiques evidents, però també estètiques i, en aquest sentit, val a dir que l'artista no ho valorava com un inconvenient artístic.

En aquestes joies Alcoy integra els motius que l'obsessionaven i que havia tractat ja llargament en les seves pintures. Els bessons sota un barret de paper són el tema d'una de les peces d'aquest moment d'estreta vinculació amb Itàlia. La parella de trets anàlegs és agermanada també pel signe del mussol [figura 2a]. Es fàcil advertir la connexió d'aquesta joia amb obres dels anys seixanta i primeria dels setanta, en un moment en què el gust pel gravat s'ha convertit en una constant. Podem veure un mussol isolat en un oli sobre tela de 1964-1966 i també en algunes aquarel·les del mateix moment, però alhora constatem la permanència del tema en obres posteriors[8].

Les serigrafies aquarel·lades i expandides fins a esdevenir veritables originals que Alcoy va exposar a la Sala Aixelà de Barcelona, en una monogràfica del desembre del 1968, situen les expectatives planimètriques i formals de l'art d'aquests anys inspirats per una metafísica singular. Les obres es fonamentaven en una base figurativa seriada, a partir de la qual es creaven múltiples variacions que, associades a l'home metàl·lic que també transcendeix a l'escultura, prefiguren algunes de les solucions visibles en les primeres joies d'Alcoy.

L'equivalència amb la imatge dels bessons es dona també clarament en una carpeta de litografies del mateix 1971: *Capelli di carta / Gorros de papel*, que va ser presentada per Albino Galbano i aplegava quatre litografies i una aquarel·la original [figura 2b]. Es van editar cinquanta-cinc exemplars numerats que en la seva majoria van anar a parar a Itàlia. El tema dels barrets qualificadors romandrà en obres posteriors que ens porten fins al final de trajecte de l'artista.



Figura 2a
Bessons amb mussol, c. 1970-1971, plata, 1/3, 102×60 mm (obra realitzada pel joier Guido Audero a Torí). Col·lecció particular.



Figura 2b
Litografia de la *Carpeta Capelli di Carta*, 1971, 50×35 cm.

Els barrets i els rostres de molts ulls són una constant en Alcoy, com es veu en altres litografies de la carpeta *Capelli di carta*, unides a creacions d'altres moments. Els claus i les soldadures que són ficció sobre el paper cobren una ulterior funció, simbòlica i pràctica alhora, vinculades als treballs en metall.

En general se segueixen els esquemes planimètrics que, amb filigranes de plata incorporades, dibuixen el rostre i els seus elements sobre la superfície texturada de base. En alguna faç ressalten les galtes i la barbeta amb espirals decoratives, els ulls, una «A», un «1» [figura 3]..., tot sobreposat amb marges simbòlics i de signatura manifestos i amb un emmarcament del cap que li atorga un espai noble en què cal sobreviure sense la resta del cos[9]. Aquest efecte es pot considerar característic de la joia alcoiana del 1970-1971 i s'allunya de solucions explorades en obres pictòriques del 1968-1969 i 1970, tot i la seva proximitat clara a aquest darrer marc formal. La idea de rostre solar o lunar o del rostre demoníac emmarcat repercutirà en la pintura de l'artista fins al 1973-1974, i admetrà també algunes variants en el camp de la joia.

L'*Ocell ferit*[10] és una altra joia d'aquest conjunt torinès d'invenció molt atractiva, i molt ben realitzada pel mateix Audero, que es pot posar en correspondència amb el disseny que l'acompanyava i que no és òbviament aquell amb el qual va treballar l'orfebre[11]. Tampoc no manca en aquest cas la correlació amb els olis i, en particular, amb un tràgic *Cavall vermell*. La tela mostra un genet que toca la trompeta, travessat per la mateixa llança que perfora el



Figura 3
Rostre, c. 1970-1971, plata, 1/3, 75×75 mm (obra realitzada pel joier Guido Audero a Torí). Col·lecció particular.

coll de la seva muntura. És evident que la figura eqüestre, sobreposada als carrers d'una vila deserta, si bé vigilada pel que semblen ser els ulls dels seus habitants, arrossega la idea de la mort. Una espasa clavada davant de cadascun dels portals visibles i el nino que arrossega el genet potser volen ser un record general de la matança del innocents, encara que, entorn del 1969-1970, la pintura no deixa de convertir-se també en un presagi prou clar dels *Quatre genets de l'Apocalipsi* i en el record necessari d'altres tragèdies[12].

Alcoy torna a treballar amb Audero a Torí en una sèrie important de joies realitzades a partir del 1972 i exposades a la sala Bolaffi, el desembre del 1973, a Via Roma[13]. En aquestes peces de format gran, concebudes com a veritables petites escultures, incorpora la idea de la porta que amaga un contingut. El joc de la capseta o del reliquiari que defineix diverses aparences de l'objecte es converteix en un miniretaule que s'obre i es tanca. En aquest cas roman la idea del cos travessat per la fletxa, el cos ferit d'una dona que s'amaga dins d'un estoig delicat que empara el seu doble vessant antropomorf. Les soldadures per lligar elements i els polits d'algunes superfícies alternen amb altres tècniques en què es graven, engalzen, encasten o claven parts diferenciades de l'objecte, en què les textures i rebrecs són fonamentals per a donar vida a les joies.

Podem analitzar diferents dissenys d'aquest moment i observarem que l'estil evoluciona vers formes menys cantelludes, tot i que encara romanen els seus valors lineals i la delimitació greu i exigent del contorn, mentre un interès controlat pel volum comença a fer seves les

imatges[14]. Torna la idea del penjoll, de l'obrir i tancar, i s'integra el crani, la cara i la creu... La joia esdevé una petita tomba quan una parella de joves soldats, amb casc i llança, custodien la temuda calavera, representació de la mort. Podem veure un croquis inicial en què es determina la primera idea de la joia i al que seguiran dissenys més detallats, fins arribar a aquell que emprarà el joier per a la realització de la peça i a aquell que pot acompanyar l'original. En una tela de la mateixa època se'ns diu greument que és prohibit somriure davant del rostre hipnòtic i estilitzat del crani, convertit en retrat i paròdia de la mort[15].

Just en aquest moment Alcoy desenvolupa el tema en una altra joia titulada *Dansa macabra* [figura 4a] i, dins de la mateixa sèrie, s'acosta al temps que torna a estar disposat a regnar gràcies als cossos que esdevenen rellotges, al ritme d'un tic-tac que interromp el temps silenciós de la migdiada, a quarts de quatre. Una mà sembla saludar al nouvingut o demanar-li auxili rere l'aparença formal i bonica en què reneix i brilla la noia escabellada: és l'*Hora* [figura 4b][16].

La idea del pèndol porta d'aquesta figura horària al balanceig d'un vaixell, o «Coca», que, sense curs, va i ve com una escultura aïllada en el seu temps, que remet a joies decoratives que no semblen ben bé per portar al coll. El navegant ens recorda aviat els éssers fantàstics que troba en el seu periple i els caps coronats per les aus que, potser sortits del món mitològic o directament de l'ideari bosquià, sovintegen en la pintura d'Alcoy fins arribar a la sèrie titulada *Nàufrags i mariners,* ja arribats els anys vuitanta[17]. El tema del vaixell sobre el cap de l'home s'imposa en una tela dedicada a Abelard del voltant del 1973-1974, que fa parella amb la que governa la imatge d'Heloïsa.



Figura 4a
Disseny per a la joia *Dansa macabra*, c. 1973.

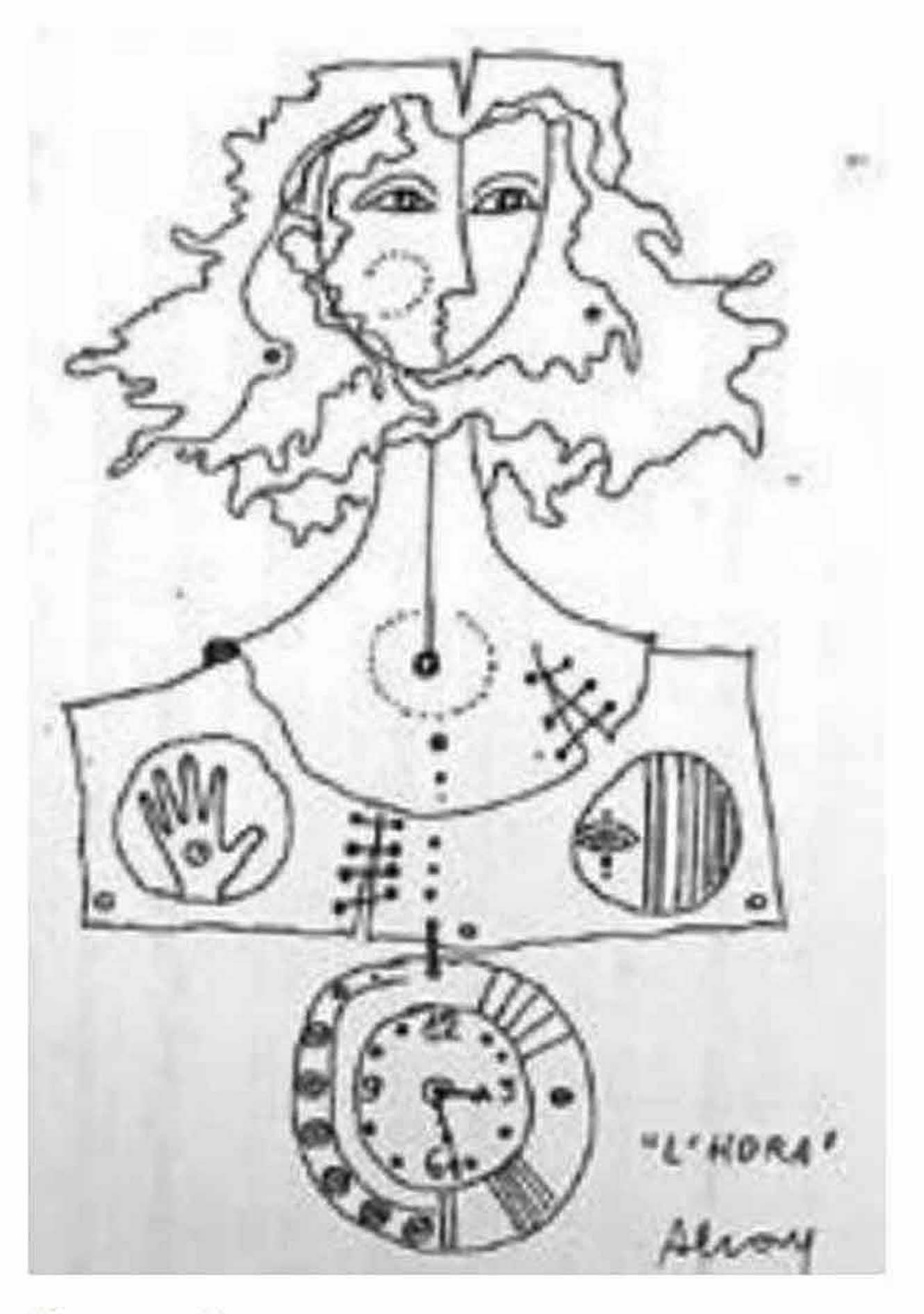


Figura 4b
Disseny per a la joia *l'Hora*, c. 1973.

També pertanyen a aquesta època altres joies, sempre en plata i de format gran, en què reapareix la idea de la gàbia, enllaçada sovint amb el món surrealista, i l'ocell poderós ens desafia perquè ha fet seu el món, en aquest cas en format de penjoll. L'antifaç esdevé *Serpentina* en una peça de traceria clara que evoca un món ètnic, en què un seguit de faixes totèmiques configuren paradoxalment el seu cos. Tanco la sèrie de l'exposició a la sala Bolaffi, força més extensa, amb una figura alada que sobrevola la selecció de l'etapa de treball fructífer amb Audero, que es clou després de culminar amb la mostra de desembre del 1973.

A partir d'aquestes primeres experiències, Alcoy no abandonaria ja el camp de la joia d'art. És clar que li va interessar molt i que, per tant, va cercar la manera de treballar també amb altres orfebres i realitzadors, ja fos de forma esporàdica o molt més constant, fins arribats els anys vuitanta.

Tres x Tres i les joies d'Alcoy a Catalunya

De retorn al context català, algunes noves experiències donarien lloc a treballs puntuals en el camp de la joia. Eduard Alcoy i Josep Gasull van col·laborar en *Dona amb gàbia i ocell*[18] [figura 5a], que retroba temes anteriors i pot fer pensar en la figura de Papageno. És una obra de caire escultòric del 1974, en plata, que evidencia la idea musical a través dels picarols penjats de les mans de la protagonista essencial de l'obra. El petit quadre amb un ocell corsari blau [figura 5b], que s'ha alliberat de la seva gàbia i ha envaït el paisatge, és un bon referent pictòric per aquesta joia escultura de talls molt nets[19].



Figura 5a
Dona amb gàbia i ocell al cap, 1974, plata, 180×95 mm (obra realitzada pel joier mataroní Josep Gasull). Col·lecció particular.



Figura 5b
Ocell blau, c. 1970-1971, acrílic sobre tela, 24×19 cm. Col·lecció particular.



Figura 6a
Detall de *Concert per a un doble assassinat*, 1971, acrílic sobre tela, 73×92 cm. Col·lecció particular.



Figura 6b
Ocellot damunt d'un cap, c. 1977-1979, plata, 72×52 mm (obra realitzada a l'Estudi Tres x Tres a Mataró). Col·lecció particular.

Un segon exemple de treball únic amb un orfebre el tenim a *Antifaç femení*, que Alcoy va preparar amb el també pintor Xavier Vilageliu, i que es pot situar cap al 1976. L'obra, també en plata, incorpora l'or i la malaquita, afegint elements cromàtics nous que ressorgiran amb més força a l'etapa final[20]. La podem comparar amb la *Serpentina* d'Audero, i amb una litografia i diverses teles en què els caps dels personatges són substituïts per fulls en blanc o llibretes obertes, per anar més enllà dels antifaços i els barrets de paper[21].

Un segon realitzador constant de les obres d'Eduard Alcoy en aquesta etapa fou l'artista Perecoll, escultor i pintor de Mataró, que va operar des del taller creat a l'Estudi Tres x Tres[22]. Un projecte que, en el referent a les joies dissenyades per Alcoy, evolucionaria positivament entre els anys 1976 i 1979. Cal situar la creació del taller i de la societat el 1975. L'integraven, *de facto*, Ramon Tàpies i Perecoll i, només simbòlicament, Eduard Alcoy. Aquesta etapa mereix una anàlisi detallada que no podré fer ara. Encara que no hem de passar per alt algunes de les creacions més interessants de Tres x Tres, l'estudi de totes aquestes peces alcoianes requeriria un treball monogràfic que permetés avaluar l'abast real de la feina realitzada i recuperar-ne també les imatges essencials[23]. Les joies confirmen l'acord amb els esquemes pictòrics de la segona part dels anys setanta, amb tots els canvis que aquesta fase va comportar. S'aprecia bé una certa recuperació dels volums en el terreny plàstic i, encara que romanguin esquemes temàtics que tenen nombrosos precedents en l'obra alcoiana, s'imposen algunes novetats interessants que no queden al marge de la pintura. En tot cas, sempre és bo de precisar paral·lelament la seva identitat específica com a peces de volum tangible.

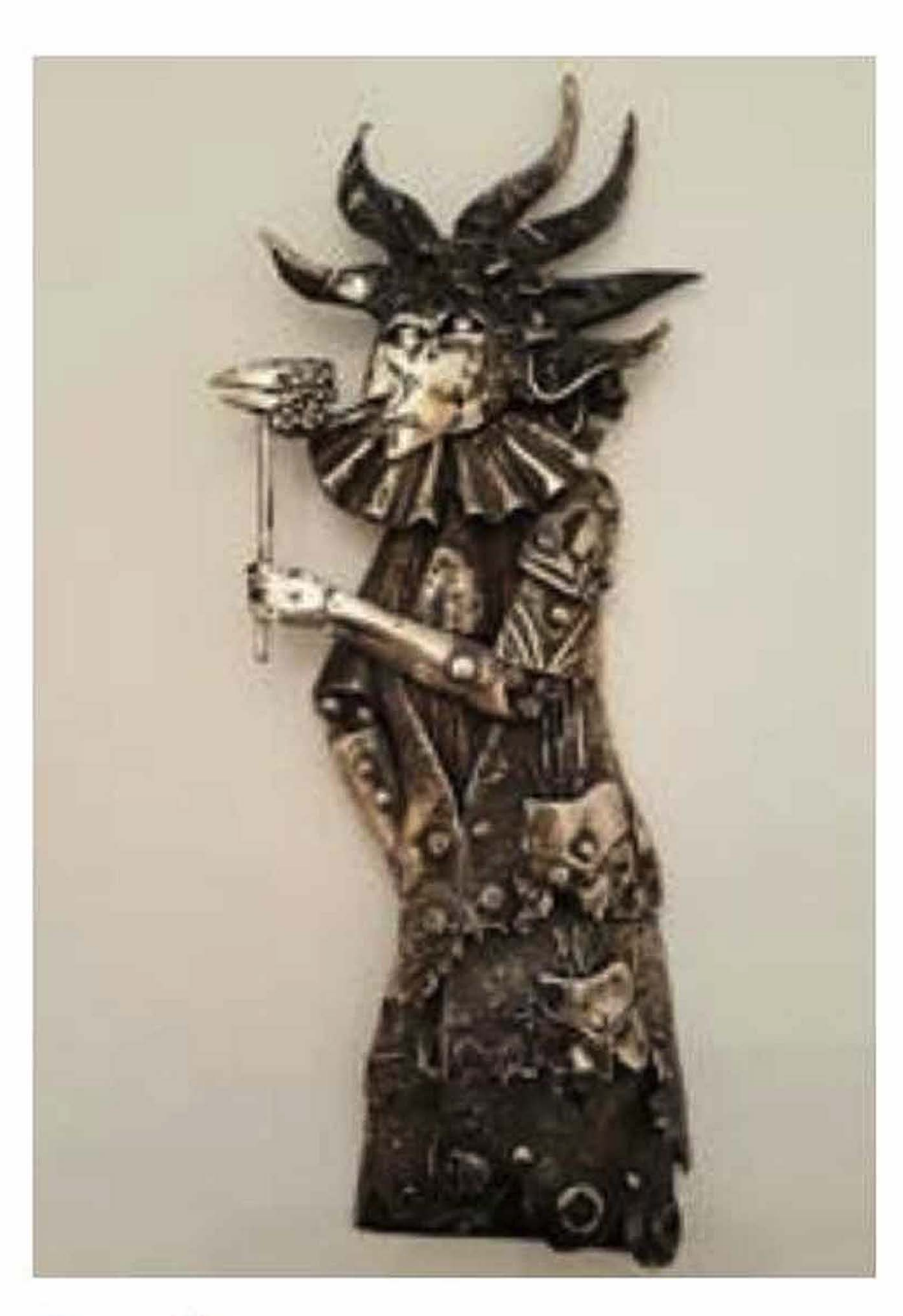


Figura 6c
Dimoni, anys setanta, plata, 85×21 mm
(obra realitzada a l'Estudi Tres x Tres).
Col·lecció Contreras i Camps.

Una de les joies d'aquest moment, *El rapte,* es configura a partir d'un personatge que mostra el cap desplaçat al centre del cos i es troba aparentment mutilat de melic en avall. La testa així emmarcada dona suport a un ocellot, que ocupa el lloc originari del cap donant caràcter a la curiosa figura. Confrontada la joia al seu disseny, podem entendre la reconversió d'elements, que havien estat presents també en obres anteriors. Per exemple, ho valorem gràcies a alguns detalls de la tela *Concert per a un doble assassinat* [figura 6a] i de l'associació, també tràgica i premonitòria que convida a pensar en la joia titulada *El rapte*. En aquesta joia, sorgida de l'Estudi Tres x Tres, el cap és atrapat per l'ocell estàtic que l'arrenca del cos humà, alhora que converteix el cap desplaçat en el seu pedestal i configura una figura unitària. També és atraient l'enllaç d'aquesta joia amb el genet de la Fam del grup dels *Quatre genets de l'Apocalipsi*, ja que hi sobresurten de nou els ocells negres i els seus crits, en un temps que ha estat taxat. En aquest període de treball a Mataró es realitzaren algunes peces úniques en or, si bé la plata va continuar essent el material central[24]. Cal notar que no advertirem cap incorporació generalitzada del color a partir de l'ús d'altres materials, més enllà del que podrien qualificar-se de petites excepcions[25].

Un dimoni poderós, amb sis banyes, vestit d'època i amb ceptre-antifaç, gaudeix de nombrosos parents en la pintura i altres realitzacions dels setanta [figura 6c]; al mateix temps, una dona amb penjoll i rostre lunar a la panxa, i una segona, amb barret i rellotge, ens conviden a penetrar en territori d'antiquaris, museus, col·leccions i calaixeres, temes explorats també en les teles d'aquesta intensa etapa, en què Alcoy va tenir la possibilitat de dedicar-se només

al seu art[26]. Per tancar aquesta breu aproximació a les obres realitzades amb l'artista Perecoll, és interessant referir-se al *Captaire amb pèndol*, una mena de rodamón que emparenta amb la sèrie anterior, subjecte al temps i als sargits de la seva indumentària apedaçada, que permet acoblar, fixar o clavar elements plàsticament efectius sobre una superfície rugosa. Aquest joc es dona tant en aquesta peça com en d'altres, encara que el sentit sigui diferent. Una catalogació de les obres d'aquest període pot ser factible i seria escaient emprendre-la en un futur proper.

De nou a Torí: Eduard Alcoy, Cosimo di Lilla i les joies dels anys vuitanta

El retorn a Itàlia va tenir lloc a principis dels anys vuitanta, i va permetre Alcoy desenvolupar una nova sèrie de joies que plantejà amb Cosimo di Lilla[27]. De nou a Torí, Di Lilla, de família de joiers, interpreta diversament les obres del català i els confereix –cal entendre que de consens amb l'autor– una dimensió pictòrica molt immediata que abunda en els aspectes decoratius i es recrea en la riquesa cromàtica dels materials emprats. El canvi de concepte és profund, i es descriu aparellat amb una nova etapa pictòrica en què les formes més tendres i arrodonides també guanyen terreny i s'avenen amb allò que es tradueix a les joies.

L'antifaç [figura 8a], sota l'ombra i els registres del carnaval, es convertirà en un tema d'interès preferent que, com tot, té les seves arrels, però que ara es decideix combinar, de vegades, amb una iconografia nupcial que esclata en pintures a l'entorn del 1980. Ho veiem e *Núvia*



Figura 7a
Equus, plata, c. 1973 (obra realitzada pel joier Guido Audero a Torí). Col·lecció particular.



Figura 7b
Cavall alat, disseny del 1983, plata, or, esmalt i lapislàtzuli, 61×49×7 mm (obra realitzada pel joier Cosimo di Lilla a Torí). Col·lecció particular.

blanca i muda [figura 8b] i en altres obres semblants plantejades a partir del 1979 o, fins i tot, des d'una mica abans.

El cavall humanitzat i alat, amb esmalts, un ventall de lapislàtzuli i l'ull amb un safir blau [figures 7a i b], esdevé l'altra cara del Minotaure, que Alcoy també va encloure en les seves pintures. Són temes que interessen al pintor i als quals dedicà diverses joies de la nova sèrie. Si comparem les creacions d'aquesta etapa, associada a Di Lilla, amb l'obra feta amb Audero, apreciarem la visió més orgànica, més suau i complaent que penetra en els que serien els darrers temps del seu treball, amb superfícies continues i polides, que es combinen amb materials i textures de concepte menys abrupte que en fases precedents.

Altres exemples de petits cavalls en bust adopten també actituds i activitats humanes, com la lectura o la música, i tenen, com sabem, els seus precedents medievals. Són peces molt sofisticades que deixen de banda la duresa de moments anteriors per crear peces banyades per una atmosfera més afable i suau. *El flautista*, que s'hauria de comparar amb una sèrie extensa d'obres d'aquest i altres moments, remarca les solucions amorosides, amb un barret que pot ser d'alabastre mentre que els cabells són de malaquita; l'ull és una maragda i la flor que engalana el capell, de copa alta i ala ample, un diamant brillant tallat[28].

Es pot notar, i es fa evident de seguida en veure-les o tenir-les a l'abast, que aquestes són joies més portables, de dimensions petites, que s'allunyen de la factura més ostensiblement escultòrica de fases prèvies, i que opten per ressaltar els valors cromàtics i els efectes matèrics. No manquen ara al·lusions evidents a la joieria modernista i, fins i tot, a models rococós i gòtics, que s'expliciten de forma prou nítida en alguns esbossos preparatius per aquesta nova sèrie que va realitzar Cosimo di Lilla i que es desplegaria en més d'una vintena de joies.

La darrera creació a la qual faré referència ens retorna a Catalunya i, encara que va ser dissenyada en els anys setanta, com passa amb d'altres dissenys conservats, no havia estat ni realitzada ni editada anteriorment. De fet, va ser realitzada el 1999, any en què es va inaugurar una gran exposició per commemorar el 10è aniversari de la mort del pintor [figura 8b][29]. La joia va ser realitzada per Joan Alcoy, fill de l'artista, amb el suport del Patronat de Cultura mataroní, com a forma d'agraïment a tots els col·laboradors del catàleg *Eduard Alcoy. Art, artifici i realitat*, que van escriure estudis sobre les obres o van fer aportacions sobre l'artista destinades a la publicació.

En aquest breu article he intentar reflectir algunes línies mestres del que fou el desenvolupament d'una feina complexa que fa ben patents les exigències d'un treball d'equip, d'una interpretació rigorosa, flexible i adequada dels dissenys i d'un seguiment per part del pintor, per arribar a uns resultats òptims. Cada etapa ens descobreix les transformacions i modulacions que arrelen en la pintura però que també l'orfebre condiciona quan l'executa, interpreta i li confereix volum i forma tangible fins arribar a la forma definitiva. Es tracta d'obres en plata, or i altres materials que, com s'ha vist, impliquen una inclusió notòria del color només als anys vuitanta, que ens aporten la darrera fornada de peces. En aquestes últimes es pot apreciar una complexitat tècnica superior a la d'altres moments, si bé no l'hem d'interpretar com indicativa d'una superioritat artística respecte de les creacions dels temps precedents. Cada període

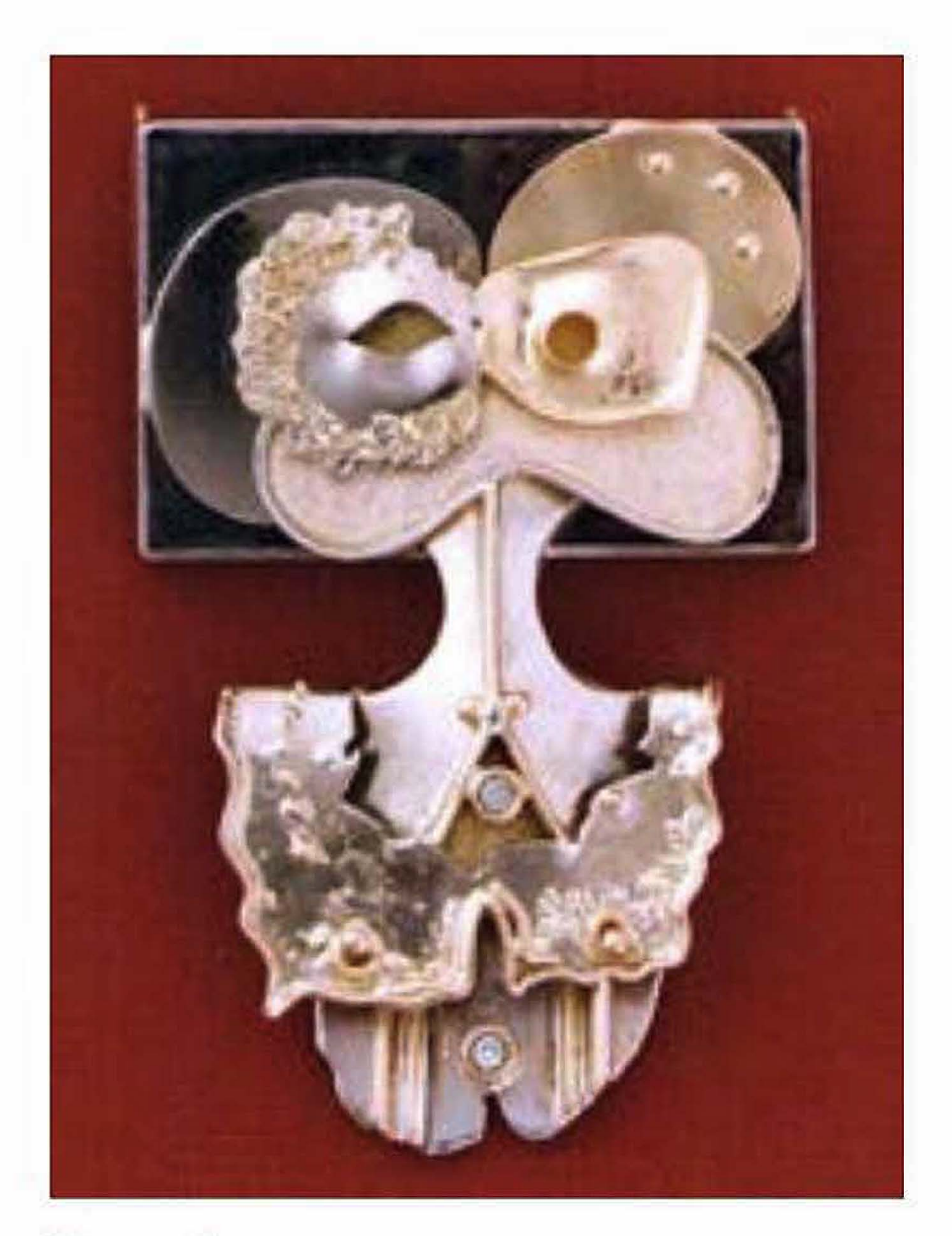


Figura 8a
Antifaç, (joia realitzada pel joier Cosimo Di Lilla a Torí), Col·lecció particular.

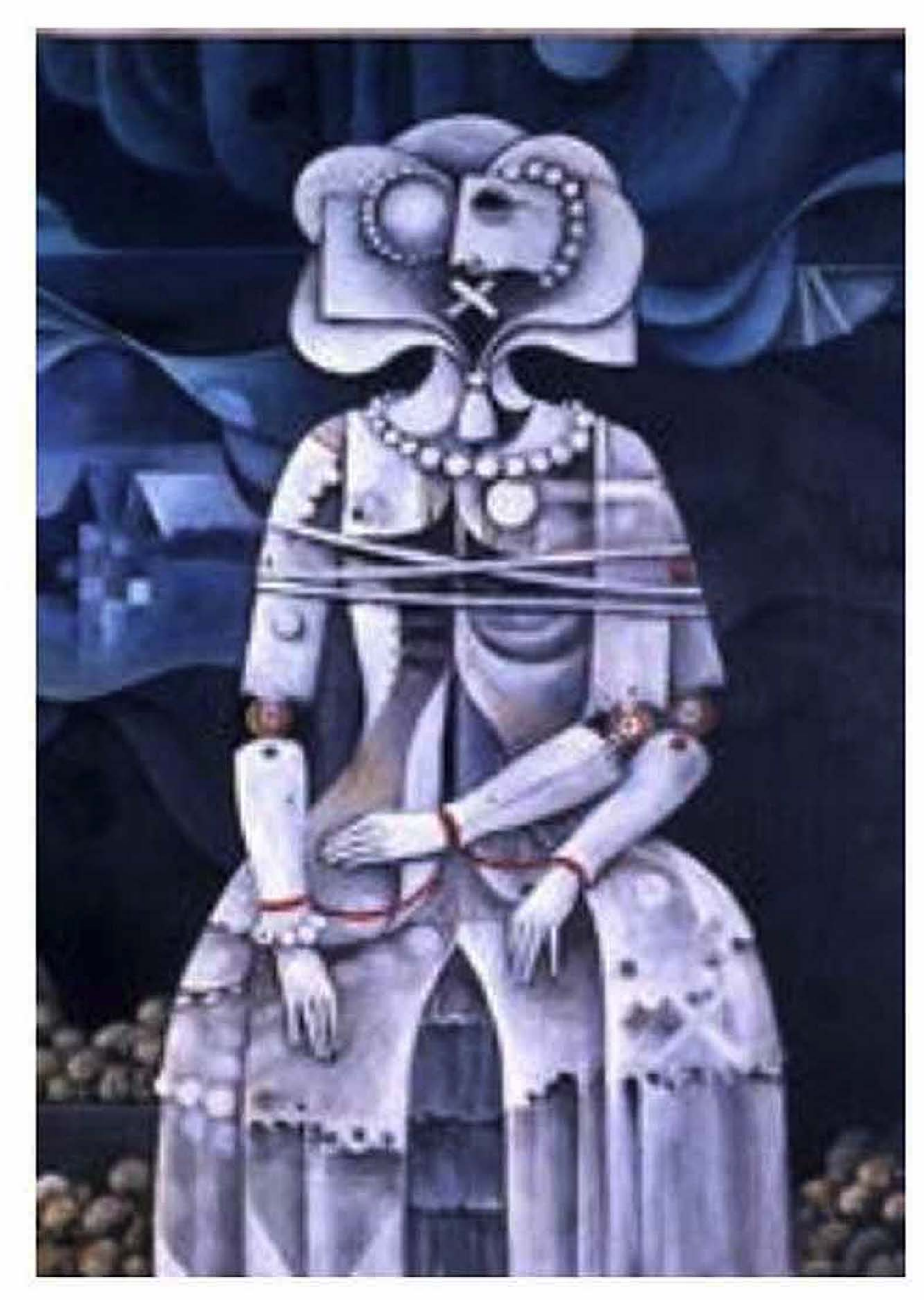


Figura 8b
Màscara muda, acrílic sobre tela, c. 1978, 81x65cm, Col·lecció Associació Cultural A-71 (Borja).

va posseir els seus confins, i l'artista va treballar els seus objectius per projectar les seves inquietuds. Al marge de l'avaluació que se'n pugui arribar a fer en el futur, cal advertir que les primeres produccions italianes tenen l'encís de la novetat i el mèrit d'haver obert un nou món a l'artífex. La seva austeritat, afavorida per una mirada irònica severa, que convé als afers pictòrics de l'entorn del 1970 i a les peces dels vuitanta, genera un camp plàstic en consonància amb les darreres modalitats pictòriques conreades. Per tant, aquesta coherència ens permet concloure que el diàleg entre Alcoy i els orfebres va ser ric en conseqüències, divers i enriquidor i, alhora, podem constatar que cadascun d'ells va introduir matisos apreciables en les joies resultants.

El 18 de juny de 2017 va fer trenta anys de la mort d'Eduard Alcoy. N'han passat ja divuit des de les darreres mostres importants que se li van dedicar a Mataró i a Barcelona (1999-2000), i he considerat que, a esquenes de la màgia de la joia i de les seves pintures, ja era moment de tornar-ne a parlar una mica. Les seves obres es van poder veure exposades de nou a Llavaneres, l'octubre-novembre del 2017, i al Centre d'Art de Ca l'Arenes de Mataró, a partir del desembre del 2017 i fins a la primavera del 2018. Aquesta aportació m'ha permès emmarcar un tema que no havia pogut tractar abans amb gaire detall. Malgrat el seu caràcter sintètic, voldria contribuir a enriquir la mirada sobre una producció que no s'esgota fàcilment i que encara ofereix un camp extens per a l'estudi i la recerca.

NOTES

1. *Autrisme* o *otrismo* en l'accepció francesa i castellana, un *art autre* que no escapa als esquemes figuratius. Remeto als catàlegs de les exposicions que han tingut lloc al Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres (octubre-novembre de 2017), *Alcoy: Passaports a l'art (1947-1987)*. Sant Andreu de Llavaneres: Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres, 2017 [cat. exp.]; i al Centre d'Art de Ca l'Arenes de Mataró (2017-2018): *Eduard Alcoy. Art i encanteri (1950-1987),* Ca l'Arenes, Cenrre d'Art del Museu de Mataró, 2018.

2. Aguilera Cerni, V. Eduardo Alcoy. *Cuadernos de Arquitectura*. 1961, núm. 43, p. 37-40.

3. Alcoy, R. Alcoy. Passaports a l'art (1947-1987). En *Alcoy. Passaports a l'art (1947-1987)*. Sant Andreu de Llavaneres: Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres, 2017, encara que aquesta interpretació ja plana sobre altres treballs que he dedicat a l'obra del meu pare. El primer: Eduard Alcoy, «formal» i «informal». *D'Art*. 1988, núm. 14, p. 119-141 i nota 4.

4. Per al conjunt dels estudis i crítiques publicades sobre Alcoy vegeu el catàleg: *Eduard Alcoy. Art, artifici i realitat*. Mataró: Patronat de Cultura, 1999; i Alcoy, R. *Eduard Alcoy a Mataró. Pintures i dibuixos 1966-1987*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 2000 (Premi Iluro de monografia històrica 1999).

5. Durando, L. Le goie di Alcoy. *Alcoy-73*. Torí: Sala Bolaffi, 1973 [cat. exp.].

6. Les exposicions de pintura a la galeria Davico tenen una altra fita el 1978. Vegeu Caballero Bonald, J. M. Profilo delle mirabili cose di Eduardo Alcoy. *Eduardo Alcoy*. Torí: Galleria D'Arte Davico, 1978 [cat. exp.]. El text s'havia publicat abans com El retablo de las maravillas de Eduardo Alcoy. *Alcoy*. Madrid: Galería Kandinsky, Centro difusor de arte, 1977 [cat. exp.].

7. La peça va ser exposada més tard a l'exposició *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990,* organitzada per la Conselleria de Comerç i Indústria del Govern Balear, l'any 1991, ref. 5030.

8. Va realitzar estudis sobre aquestes peces: Gaspar, M. «Dimoni» i «Bessons amb mussol»; «Rostre» i «Rostre demoníac circular»; «Perfil 1-2-X» i «Ocellot i llança». En *Eduard Alcoy. Art, artifici i realitat*. Mataró: Patronat de Cultura, 1999, p. 180-183. ISBN 978-84-95127-45-7. De la mateixa autora: Joyas de Eduard Alcoy. *Arte y joya*. 1999, núm. 134, p. 89-91. Els *Bessons sota barret de paper* també es va exposar a *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*, ref. 5026.

9. Joia exposada a *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*, ref. 5020. Gaspar, M. «Rostre» i «Rostre demoníac circular». En *Cit. supra*, p. 182-183.

10. Gaspar, M. «Ocellot i llança». En *Cit. supra*, p. 184-185.

11. Es reprodueix al catàleg: *Alcoy. Passaports a l'art. Cit. supra*.

12. *Cavall vermell* va ser reproduït al catàleg italià del 1971 i al text «Eduard Alcoy alla Davico, di Torino». *Borsa d'arte*, 1971, núm. 6.

13. Durando, L. *Cit. supra*.

14. Vaig tractar la relació amb Torí a «*La pintura d'Eduard Alcoy i la Torino Nera*», dins la trobada internacional *Essències de l'art català fora de Catalunya*, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 19 i 26 d'abril de 2017.

15. Aquest va ser un tema freqüent en la creació d'Alcoy. Podem recordar la carpeta *4 retrats de la mort*, amb poemes de Manuel Vázquez Montalbán, o els seus *Homenatges a Solana*, o també el quadre esmentat, *Prohibit somriure* (*c.* 1970-1971), però es podria seguir amb altres sèries de retrats familiars, cranis i colles de músics esquelètics.

16. Salvat, R. Eduard Alcoy, a punt de baixar als inferns. *Canigó*. 1973, núm. 322, ens convida a veure «sota un ambient de festa, aquest pressentiment dels inferns», fet que també es pot interpretar advertint que mai no serà tot negre o tot blanc en la creació alcoiana.

17. Casas Busquets, J. La sèrie «Nàufrags i mariners...». En *Alcoy*. Arenys de Mar: Caixa d'Estalvis Laietana, 1981 [cat. exp.].

18. Gaspar, M. «Dona amb gàbia i ocell». En *Cit. supra*, p. 216-217.

19. També present a *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*, ref. 5025.

20. *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*, ref. 5023.

21. Alcoy, R. «Antifaç femení». En *Eduard Alcoy. Art, artifici i realitat*. *Cit. supra*, p. 269-270.

22. Puig, A. *Posibilidades plásticas del metal*. Mataró: Estudi Tres x Tres, 1977, p. 71-74; Puig, A. Las joyas de arte (en torno a la joyas creadas por Estudi Tres x Tres). *Cimal, Cuadernos de cultura artística del país valenciano*. 1979, p. 38-41.

23. García, A. Estudi Tres x Tres. Arte y artesanía de la joya. *Batik*. 1979, núm. 50, p. 150-155. Moure, G. Hacia una nueva significación de la joya. Mataró: Estudi Tres x Tres, 1977, p. 65-70 (separata).

24. Puig, A. Marie Zisswiller et Marie C. d'Abadia présentent l'exposition de *Bijoux, pièces uniques originales dessinées par Alcoy, Andivero, Cohen Fusé, Cuixart, Garcia Vilella, J. Hernández, Juana Francés, Pablo Serrano, Perecoll, Subirachs et Tharrats*. París: Galerie Marie Zisswiller, maig-juny de 1978, obres realitzades per l'Estudi TRES x TRES de Mataró.

25. Vélez, P. «Ocellot damunt d'un cap i dona i gàbia»; «Bust femení»; i «Bust amb barret». En *Eduard Alcoy. Art, artifici i realitat*. *Cit. supra*, p. 286-287 i 299-300.

26. Les teles al·ludides van ser reproduïdes al catàleg *Eduard Alcoy. Art, artifici i realitat*. *Cit. supra*.

27. Es feia ressò de la nova exposició de joies d'Alcoy a Torí Pascual P. Eduard Alcoy, una joia. *El Maresme*. 25 de novembre de 1983, p. 9.

28. Alcoy, R. «Flautista i cavall alat». En *Eduard Alcoy. Art, artifici i realitat*. *Cit. supra*, p. 312-313

29. Totes les peces que van ser exposades a Mataró i Barcelona es poden veure recollides al catàleg *Eduard Alcoy. Art, artifici i realitat*. *Cit. supra*. Encara que s'inaugurava amb una mica de retard, respecte a l'any de la mort del pintor, es va fer prevaler la importància i complexitat de la mostra, que va ocupar els espais del Museu de Mataró, Can Palauet i la sala d'exposicions de la Caixa Laietana. Aquesta antològica també es va inaugurar, en un format més reduït, al Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona.

L'art i la joieria contemporània o una reflexió sobre els límits del cos

Dra. Sílvia Rosés

Doctora en Història de l'Art i professora de l'Escola Massana i de BAU, Centre Universitari de Disseny de Barcelona

Resumen

La joyería, así como la indumentaria, ha acompañado y complementado el cuerpo desde el Paleolítico, pero siguiendo funciones diversas. En primer lugar y como motivo primigenio, se da la de ornamentar o satisfacer la necesidad de exhibición, como afirma desde la psicología de la indumentaria J.C. Flügel. Una función que adopta varias vertientes, como el embellecimiento del cuerpo, el componente sexual, el trofeo de caza, la prolongación de partes del cuerpo, la transmisión de temor o distinción social, entre otros. Sin embargo, para el cumplimiento de estas funciones, es cierto que la joyería ha establecido a lo largo de la historia una relación muy íntima con el cuerpo, en ocasiones armónica pero, a veces, desagradable y agresiva para la propia anatomía.

En la actualidad, la joyería contemporánea ha tomado el relevo al recuperar estas relaciones más ancestrales de la disciplina con el cuerpo y ha llevado a cabo una reflexión sobre sus orígenes. Sin embargo, se ha sumado a la toma de conciencia que el arte contemporáneo ha efectuado sobre él a lo largo del siglo XX; un cuerpo ya no intangible y etéreo sino matérico, carnal. Así pues, se han tomado como punto de partida las producciones de Ana Mendieta, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Hans Bellmer, David Nebreda o el Accionismo Vienès, entre otros, como claros referentes del arte contemporáneo en la reflexión del cuerpo y de la propia identidad. Unas producciones que en muchos aspectos están totalmente en sintonía con la obra de joyeros como Gijs Bakker, Naomi Filmer, Shaun Leane, Lauren Kalman, Lucy McRae, Tiffany Parbs o Imme Van der Haak, que exploran de manera inusual la relación entre el cuerpo y la pieza. Un cuerpo que ya no actúa como mero soporte y repositorio de la joya, sino como elemento activo, presencial y sin el cual la pieza perderá su sentido de existencia. Una nueva relación que les servirá, al mismo tiempo, para replantear y transgredir los límites de la joyería contemporánea.

Palabras clave: joyería, cuerpo, arte contemporáneo, accionismo, dolor.

Resum

La joieria, així com la indumentària, ha acompanyat i complementat el cos des del Paleolític, però seguint funcions diverses. En primer lloc i com a motiu primigeni, es dona la d'ornamentar o satisfer la necessitat d'exhibició, com afirma des de la psicologia de la indumentària J.C. Flügel. Una funció que adopta diversos vessants, com l'embelliment del cos, el component sexual, el trofeu de caça, la prolongació de parts del cos, la transmissió de temor o distinció social, entre d'altres. Però, per a l'acompliment d'aquestes funcions, és ben cert que la joieria ha establert al llarg de la història una relació molt íntima amb el cos, en ocasions harmònica però, a voltes, desplaent i agressiva per a la pròpia anatomia.

En l'actualitat, la joieria contemporània ha pres el relleu en recuperar aquestes relacions més ancestrals de la disciplina amb el cos i ha dut a terme una reflexió sobre els seus orígens. Tanmateix, s'ha sumat a la presa de consciència que l'art contemporani ha efectuat sobre ell al llarg del segle XX; un cos ja no intangible i eteri sinó matèric, carnal. Així doncs s'han pres com a punt de partida les produccions d'Ana Mendieta, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Hans Bellmer, David Nebreda o l'accionisme vienès, entre d'altres, com a clars referents de l'art contemporani en la reflexió del cos i de la pròpia identitat. Unes produccions que en molts aspectes estan totalment en sintonia amb l'obra de joiers com Gijs Bakker, Naomi Filmer, Shaun Leane, Lauren Kalman, Lucy McRae, Tiffany Parbs o Imme Van der Haak, que exploren de manera inusual la relació entre el cos i la peça. Un cos que ja no actua com a mer suport i repositori de la joia, sinó com a element actiu, presencial i sense el qual la peça perdrà el seu sentit d'existència. Una nova relació que els servirà, al mateix temps, per replantejar i transgredir els límits de la joieria contemporània.

Paraules clau: joieria, cos, art contemporani, accionisme, dolor.

Abstract

Jewellery, as well as clothing, has accompanied and complemented the body since the Palaeolithic, although performing different functions. The prime reason is to adorn or satisfy the need for exhibition, as J.C. Flügel states from the point of view of clothing psychology. It is a function that takes several forms, such as the beautification of the body, sexual attraction, the hunting trophy, the extension of body parts, and the transmission of fear or social distinction, among others. But for the fulfilment of these functions, it is a fact that throughout history jewellery has established a very intimate relationship with the body, at times.

At present, contemporary jewellery has taken over in recovering these age-old relationships of body discipline and has reflected on their origins. Moreover, it was added to contemporary art's efforts to raise awareness about it during the twentieth century – a body no longer intangible and ethereal but material, carnal. Thus, the work of Ana Mendieta, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Hans Bellmer, David Nebreda and Viennese Actionism, among others, has been taken as a starting point, as clear references of contemporary art in the reflection on the body and one's own identity. In many respects their work is totally in tune with that of jewellers like Gijs Bakker, Naomi Filmer, Shaun Leane, Lauren Kalman, Lucy McRae, Tiffany Parbs and Imme Van der Haak, whose explorations of the relationship between the body and the piece are unusual. The body no longer acts as the mere support and repository of the jewel, but as an active element, presential, without which the piece will lose its raison d'être. It is a new relationship that will at the same time be useful to them for rethinking and going beyond the limits of contemporary jewellery.

Key words: jewellery, body, Contemporay Art, Actionism, pain.

Introducció

Segons l'especialista en psicologia de la moda J. C. Flügel, la raó primigènia per la qual en un origen vam començar a vestir-nos va ser la de reforçar la bellesa del nostre cos[1]. Un motiu que contradiu la tesi que sosté que el fet que comencéssim a vestir-nos fos per a protegir-nos de les inclemències del temps. Ja el mateix Charles Darwin sostenia, a *L'origen de l'home,* que la indumentària no era imprescindible per a la constitució i conseqüent supervivència humana[2]. Un segon motiu que també té en compte Flügel és el del vestit en tant que protecció, però en aquest cas espiritual i mai climatològica. Per tal que l'home quedés arrecerat de les forces màgiques de l'Univers calia penjar del seu cos objectes que li conferissin la protecció necessària per a contrarestar-les[3]. Aquests dos motius possibles per a explicar l'origen de la indumentària estan estretament vinculats a les funcions que la joieria ha tingut al llarg de la història. És per això que, essent fidels a les teories de Flügel sobre els inicis de la indumentària, podríem situar, en certa manera, la joieria com a origen d'aquesta. A partir d'aquí, la indumentària adquirirà més complexitat, esdevenint un autèntic sistema de comunicació, i dependrà de tres motius que consolidaran la seva existència: l'ornamentació, el pudor i la protecció. Tres motius que es conjugaran entre ells en cada moment de la seva història i que en funció de la pulsió o la intensitat de cadascun, determinat pel context, la indumentària es definirà i es manifestarà d'una manera o d'una altra. Si bé podem afirmar que en un inici joieria i indumentària eren un tot i que les fronteres que les delimitaven eren del tot diluïdes, amb el temps ambdues es distanciaran i cadascuna adquirirà una idiosincràsia pròpia. Tot i així, el decurs de cadascuna discorrerà en paral·lel i estretament vinculat a l'altra, articulant-se i coexistint sobre un substrat comú: el cos.

Els anys seixanta: una nova concepció del cos

Durant la dècada de 1960 es donarà una autèntica revolució en diferents àmbits i s'esdevindrà un nou ordre social, una escala de valors diferent a la imperant i una manera distinta de percebre la vida i les relacions humanes. Uns canvis que provindran en bona part de la joventut, una etapa vital de recent creació, que es revelava en contra de la generació dels seus progenitors, el model de societat de la qual participaven, dels sistemes polítics i econòmics que la feien possible i del seu *modus vivendi*.

Fou especialment destacat el rebuig d'un bon nombre de joves al model de família, que implicava una fidelitat al cònjuge i una repartició concreta de rols entre homes i dones. Un qüestionament a la idea de gènere que ja pren cos en la dècada de 1940, amb les aportacions filosòfiques d'*El segon sexe* de Simone de Beauvoir, on uneix l'experiència del cos amb la constitució de la identitat femenina. Cap identitat, masculina ni femenina, pot separar-se de l'experiència del seu propi cos. Un cos que s'experimenta com a propi i com aliè a la vegada, perquè sempre és alguna cosa que està davant dels altres. El cos és un instrument d'aprehensió del món i la causa de la seva objectivació.

En general, però, val a dir que es va donar un rebuig a la idea d'imposició i obligatorietat, acompanyat d'un anhel de llibertat que comportarà una major tendència a l'hedonisme. Aquesta actitud no es va limitar únicament a una simple rebel·lia, sinó que els joves van

reaccionar creant una autèntica contracultura, amb la motivació de construir un món millor que el que havien heretat de la generació anterior.

Dintre d'aquest context de canvi i anhel de llibertat, va ser crucial la revolució sexual que es va viure com a conseqüència directa de la invenció de la píndola anticonceptiva. Un fet que va alterar les relacions humanes i la vivència de les pràctiques sexuals, les quals ja no quedaven necessàriament emmarcades dins del matrimoni i limitades a fins reproductius[4].

Tots aquests canvis incidiran de manera determinant en el cos i en la seva concepció[5], el qual, a partir d'aquest moment, es mostrarà d'una manera molt més evident i es viurà d'una forma més conscient, fins a esdevenir el centre de l'existència humana:

> Desde finales de los años sesenta, y con una extensión cada vez mayor, surge un nuevo imaginario del cuerpo que conquista prácticas y discursos hasta entonces inéditos. Luego de un tiempo de represión y de discreción, el cuerpo se impone, hoy, como un tema predilecto del discurso social, lugar geométrico de la reconquista de uno mismo, territorio a explorar, indefinidamente al acecho de las incontables sensaciones que oculta, lugar del enfrentamiento buscado con el entorno, gracias al esfuerzo (maratón, *jogging*, etc.) o a la habilidad (esquí); lugar privilegiado del bienestar (la forma) o del buen parecido (las formas, *body-building*, cosmética, dietética, etcétera)[6].

Ja en la postmodernitat, després de segles durant els quals el cos ha estat ocultat, menystingut i fins i tot rebutjat, se'n donarà una total exaltació, fins a convertir-lo en la totalitat de la persona.

> De este modo, la posmodernidad, reduciendo la persona al cuerpo, culmina el proceso iniciado por el sensismo que reducía el conocer al sentir. Se trata de vivir el propio cuerpo: sentir y dejarse sentir, reciclarlo quirúrgica, deportiva y dietéticamente, en función de la autoseducción. El cuerpo psicológico ha sustituido al cuerpo objetivo. El propio cuerpo se convierte en el sujeto[7].

L'auge del cos individual comportarà, en conseqüència, un marcat aïllament i replegament en un mateix, una major desconnexió respecte a la idea de comunitat, així com al sentiment de pertinença a la natura i al cosmos. Aquesta nova etapa quedarà perfectament recollida en les propostes filosòfiques existencialistes i estructuralistes de Sartre, Merleau-Ponty i Foucault.

Tal com comenta Jean Paul Sartre a *L'ésser i el no res*, el cos mostra el caràcter de facticitat de l'home, és la constatació de la pertinença al món. L'experiència que tenim del cos no és la de quelcom extern, diferent de la meva subjectivitat. A *Le visible et l'invisible* (Lo invisible y lo invisible), Maurice Merleau-Ponty planteja que el cos deixa de ser passiu, que és estimulat pel món i passa a ser actiu, descobreix l'home com un ésser viu orientat al món. La primera font de la nostra percepció és el cos que li permet a l'home ser un subjecte que percep i que, per tant, coneix.

La dimensió més social i política del cos ve de la mà de Michel Foucault a *Surveiller et punir* (Vigilar y castigar). En aquest assaig, el cos és concebut com un text on s'escriu la realitat social. Saber, poder i veritat formen part del que ens diu el cos. Hi ha una construcció històrica

i política del cos, ja que sempre ha estat immers en una estratègia, la qual cosa l'ha transformat en un cos productiu. I la disciplina, la vigilància i la dominació n'han estat les principals eines.

El cos com a element central en l'art contemporani

Si analitzem l'art al llarg dels segles advertirem que, durant l'ampli període medieval, el concepte de cos com a element matèric restarà del tot anul·lat i rebutjat, fruit en gran mesura de la influència del pensament cristià. Una idea que es mantindrà fins al primer Renaixement durant el segle XV, amb figures com la de Piero della Francesca, però que a partir de llavors, s'iniciarà un camí de cerca de veritat en la seva representació en l'art. És per això que tindrem com a punt de partida les representacions dels cossos com a meres siluetes, per passar a una adquisició progressiva i exponencial de carnalitat, la qual partirà de la matèria pictòrica i acabarà en la carnal[8].

> Si la «anemia» tiene su particular estampa en aquel primer momento de una carne impugnada que se manifiesta en la ideología religiosa medieval igual que en el racionalismo renacentista del siglo XV, la «suculencia» hace su entrada restituyendo al mundo su gravedad material originaria y su corpulencia[9].

Segons Salabert, un camí cap a la carnalitat i la càrrega matèrica que passarà per produccions com les de Velázquez, El Greco, Rembrandt, Goya, Turner, Egon Schiele, Picasso, Miró, De Kooning o Bellmer, entre d'altres, i que arribarà al seu punt culminant amb l'art de la *performance* i el *body art*. Dues disciplines amb basos comunicants molt estrets, que, originant-se ambdues en la dècada de 1960, esdevindran crucials per a comprendre l'art del segle XX.

I serà precisament en l'art d'acció on ja no només es farà al·lusió a la carnalitat dels cossos i a la seva càrrega matèrica, sinó que els mateixos cossos esdevindran l'obra d'art mateixa, i l'artista s'erigirà com a objecte i subjecte d'aquesta. Unes manifestacions artístiques que difuminen les distàncies que separen l'art i la vida i que es nodreixen de gèneres com el teatre, la dansa, la música o les accions polítiques. Nogensmenys, cercaran la transgressió dels límits tradicionals que van definir l'art fins al moment, així com les coordenades espaciotemporals.

> El surgimiento y desarrollo del *body art* camina en paralelo a todo un discurso filosófico que, subvirtiendo el sujeto-ojo cartesiano, introduce el problema del cuerpo real en el espacio y el tiempo real, una conciencia del cuerpo como lugar del placer y del sufrimiento. Un discurso que se ejemplifica sobre todo en el pensamiento francés de Bataille, Sartre, Merleau-Ponty o Jacques Lacan. Por otra parte, tal y como ha señalado tanto Thomas McEvilley como Amelia Jones, no es menos palpable una influencia puramente artística como la recuperación de ciertas inclinaciones del surrealismo y el dadaísmo, en particular de Georges Bataille y de Marcel Duchamp. Estos fueron dos figuras fundamentales para la gestación de las neovanguardias (el *minimal art*, el *pop art* o el *conceptual art*) en el momento en que se cuestiona el estatus tradicional del arte, sobre todo la cuestión de la especificidad de las disciplinas artísticas (pintura, escultura...), por lo que es posible el surgimiento de una especie de in-disciplina teatral alejada de los límites específicos predicados por Clement Greenberg y Michael Fried[10].

Atès, doncs, el gir copernicà que es donarà amb l'art d'acció en referència a les relacions creador-obra-públic, l'artista, per mitjà de les accions performatives, cercarà una nova definició del propi cos a través de la seva exploració, el seu autoconeixement i la seva redescoberta, fins a repensar els seus propis límits; un fet perfectament emplaçat en el context de canvi de la dècada dels seixanta[11]. Aquesta exploració del jo a través del cos partirà d'allò individual però ens conduirà fins a una reflexió de la col·lectivitat.

> Este imaginario del cuerpo sigue con fidelidad y (socio)lógicamente, el proceso de individuación, cada vez más acelerado, de las sociedades occidentales, a partir del fin de los años sesenta: inversión de la esfera privada, preocupación por el yo, multiplicación de los modos de vida, atomización de los sujetos, obsolescencia rápida de las referencias y de los valores, indeterminación.
>
> Un tiempo diferente del individualismo occidental aparece y modifica, profundamente, las relaciones tradicionales respecto del cuerpo[12].

Aquest canvi de paradigma de l'art contemporani respecte a la seva relació amb el cos i llur experimentació també tindrà el seu ressò en altres disciplines artístiques, com és el cas del teatre –amb exemples com el Living Theatre, les tècniques d'actuació de Jerzy Grotowski o la mímica de Marcel Marceau, entre d'altres–, així com també en la dansa –amb aportacions com les de Maurice Béjart–, la literatura i, finalment, en la joieria[13].

El naixement d'una nova joieria

Durant la dècada dels seixanta, la joieria viurà un moment de canvi molt transcendent, en el qual es produirà una voluntat d'apropament d'aquesta a la creació artística, tal com també estarà succeint en diferents camps de l'artesania, com el tapís o la ceràmica. En un moment en el qual l'art contemporani també estarà vivint un autèntic revulsiu amb les segones avantguardes, la joieria iniciarà un profund procés de replantejament dels seus límits definitoris, que tindrà el seu punt de partida en la tasca de diversos joiers posteriors a la Segona Guerra Mundial[14]. En conseqüència, naixerà una nova manera d'entendre la disciplina que es batejarà amb el nom de Nova Joieria.

A més a més del clima de canvi en l'àmbit creatiu, hi va haver factors específics del camp de la joieria que van contribuir a la seva renovació, com ho van ser l'emblemàtica exposició del 1961 en el Goldsmiths Hall de Londres, amb Graham Hughes al capdavant, o la Mostra Internacional de Joieria de la Fira Internacional de Munic que va iniciar-se el 1959 de mans de Herbert Hofmann, així com també les seves successives edicions posteriors, sense oblidar la tasca que Karl Schollmayer va fer a l'Escola d'Arts i Oficis de Pforzheim i el naixement del Museu de Joieria de Pforzheim el 1961[15].

Arran d'aquest procés de renovació, van aparèixer joies que van començar a ser enteses com a obres d'art, a través de les quals el joier mostrava la seva particular visió de l'acte creatiu. Un apropament al camp de l'art que proveirà el joier d'una major llibertat creativa, menys encotillada per les exigències del mercat, paral·lelament al fet que permetia qüestionar-se els principis que havien regit la disciplina fins al moment des d'un altre punt de vista[16].

A més, el fet d'atorgar-li una dimensió artística a la joieria cercarà també una dignificació de la mateixa, amb la voluntat de desvincular-se de la idea d'artesania; una pràctica que al llarg de la història i especialment a partir del Renaixement serà considerada en inferioritat de condicions respecte de l'art. El fet d'apropar la joieria a una dimensió i concepció més artística, alterarà en conseqüència els seus canals d'exposició, venta i distribució, amb l'ocupació d'espais com les galeries o els museus.

A partir d'aquest qüestionament de la seva pròpia essència, la Nova Joieria iniciarà un procés de replantejament i transgressió dels límits que l'han definit al llarg de la seva història. Un dels més importants serà la introducció de nous materials desvinculats dels metalls nobles i de les pedres precioses. Un canvi que vindrà, primerament, de mans dels joiers alemanys, els quals van donar el primer pas en introduir materials com l'alumini o el metacrilat, entre d'altres, i posteriorment seran els holandesos els qui esdevindran un gran referent en aquest camp[17]. Aquest fet, a més de posar distància respecte del seu vessant artesanal, reflexionarà també sobre una de les funcions de la joieria al llarg dels temps, com és la d'ostentació de riquesa i distinció de rang o posició dins la societat. A més a més, aquest canvi aportava una major democratització de la disciplina, fent-la accessible a un públic més ampli. Un canvi totalment en consonància amb el que s'estava produint paral·lelament en el món de la moda, amb el pas de l'alta costura al sistema *prêt-à-porter*. Alhora, amb l'ús de nous materials també es prendran en consideració d'altres que es caracteritzaran pel seu caràcter efímer, com és el cas del paper especialment treballat des del Japó. En conseqüència, també s'estava posant en dubte un altre dels principis destacats de la joieria, com és el de la idea d'objecte etern i perdurable en el temps i la joia entesa com a llegat transgeneracional, tal i com també estava passant amb les *performances*, el *land art* o el *body art*.

Aquest canvi en els materials emprats no es limitarà únicament al pla simbòlic i semàntic, sinó que, en conseqüència, unit a l'apropament al món de l'art, condicionaran la morfologia de la joia i implicaran una plàstica i estètica diferents a les viscudes fins al moment.

El canvi del cos en la joieria contemporània

Atès el procés d'autorreflexió que viurà la joieria des de la dècada dels seixanta fins a la dels vuitanta, on es preguntaran per l'essència que defineix la disciplina, així com per les seves arrels passades i els seus anhels de futur, un dels elements que no podrà escapar d'aquest replantejament serà precisament el cos. Un cos en tant que substrat a través del qual, al llarg dels temps, ha assegurat la seva existència com a suport imprescindible. Un binomi, el de cos-joia, que sempre ha discorregut en íntima comunió, i que, malgrat no plantejar-se una separació, sí que s'evidenciarà la necessitat d'alterar-ne la relació i modificar de soca-rel el vincle establert entre ambdós. Un marc, el de la joieria, que beurà directament d'un de més ampli, el de tots els canvis socials, polítics, filosòfics i artístics que estava experimentant el cos en aquell context, tal i com ja s'ha vist en els punts anteriors.

Aquesta reflexió sobre el cos s'afrontarà des de diferents punts de partida. En primer lloc, es portarà a terme una regressió a les arrels del passat per cercar-ne la seva essència. Un fet que paral·lelament també s'estava donant en l'art contemporani, en el disseny i en l'arquitectura amb

les tendències postmodernes o en moda, amb un evident retorn a la indumentària victoriana durant els anys seixanta, i a l'*art decó* en els setanta. Nogensmenys, la Nova Joieria retrocedirà al seu passat més ancestral a la recerca d'autenticitat i d'essència, però en aquest cas a través de l'aproximació a les tribus, enteses en molts casos com a testimonis vius del passat primigeni. Els joiers pararan atenció en els diferents usos que aquestes fan de les joies i, el més important, en una concepció i una vivència molt diferent dels cossos.

Un fet, el de posar el focus d'atenció en altres minories ètniques, que estarà plenament reforçat per l'anhel d'igualtat que es respirarà a finals de la dècada dels seixanta i al llarg de la següent, especialment evidenciat pel moviment hippy. Un context de reivindicació en el qual, sobretot l'ètnia afroamericana, reclamarà els drets civils que durant anys els havien estat negats. Moviments com el *Black Power* mostraran amb orgull aquells trets culturals més identificatius i posaran de moda elements d'indumentària propis o pentinats com l'«afro» entre la població caucàsica.

En conseqüència, faran la seva aparició a escena joiers com Lam de Wolf, Janna Syvänoja, Liv Blåvarp, Stuart M. Buehler, Caroline Strieb, Cornelia Ratting, Helen Aitken-Kuhnen, Susan Heron, Lisa Gralnick, Marion Herbst, Mecky van den Brink, David Watkins, Kai Chan, Wilhelm Mattar o Tone Vigeland, entre d'altres, amb propostes que morfològicament recuperaran clarament l'estètica de la joieria tribal. Aquest fet també es materialitzarà amb uns acabats en ocasions més deliberadament matussers, amb grafismes propers a les pintures rupestres i amb la introducció de materials com fibres vegetals, fang, tèxtils o plomes. A més a més, també s'entreveu una reflexió sobre la idea de la perforació/mutilació, així com també de la deformació, pròpies de pràctiques més ancestrals. Unes pràctiques íntimament vinculades a la idea de ritu, imprescindible per a comprendre molts artistes de l'art d'acció, com és el cas d'un dels seus màxims exponents, Joseph Beuys.

En segon lloc, i seguint amb la idea de la reflexió entorn al cos, és important parar atenció a la idea d'*unisex*, que començarà a estar present especialment en la moda a partir dels anys seixanta. Un concepte molt significatiu que visualitza les reivindicacions feministes per conquerir uns drets tant socials com morals que els havien estat negats al llarg de la història, i que, malgrat tenir les seves arrels ja en el segle XIX, prendran especialment força ara, empeses en gran mesura per les aportacions filosòfiques de Simone de Beauvoir. Aquestes reivindicacions portaran a un replantejament sobre les qüestions de gènere i els rols socials que havien estat imposats al llarg del temps tant a homes com a dones. Fruit d'aquest qüestionament, les fronteres entre gèneres començaran a diluir-se tímidament, tenint el seu ressò en l'aparença física. Posant el focus d'atenció en el camp de la joieria, recentment més ocupat per la dona que per l'home, aquesta també viurà un revulsiu. Serà a partir d'aquest moment quan els homes començaran a lluir en la seva orella esquerra una arracada, paral·lelament al fet de deixar-se el cabell més llarg[18]. Un canvi que anirà incrementant-se en el futur, impulsat especialment per la joventut i el radicalisme de certes tribus urbanes, com és el cas del punk o el *glam* dels anys setanta.

La Nova Joieria, sensible a aquest aire de canvi, se sumarà a la vigent reflexió sobre el gènere, és a dir, a les imposicions socials que per normes no escrites se'ls ha atribuït a un cos o a

un altre en funció del seu sexe. I, per això, presentaran peces destinades tant a homes com a dones, contràriament al pensament més tradicional que considerava que la joieria s'esqueia més a l'àmbit femení que al masculí[19].

En tercer lloc, és important destacar com la Nova Joieria reconquerirà zones de l'anatomia que la pròpia disciplina havia desatès des de feia temps i, fins i tot, altres que encara restaven sense explorar. Si bé en els darrers temps la joieria occidental s'havia reduït i limitat a zones com el coll, els lòbuls de les orelles, els dits de la mà, els canells o la zona pectoral a través de fermalls, a partir d'aquest moment apareixerà en zones totalment inèdites, com es veu clarament en la peça de Gerd Rothmann *Achilles' Heel* (Taló d'Aquil·les, 1978), pensada per al taló del peu, o la d'Otto Künzli, *Work for The Hand* (Treball per a la mà, 1982), emplaçada al palmell de la mà.

A més a més, no es donarà únicament un enriquiment en la ubicació, sinó que la manera de relacionar-s'hi també es veurà modificada. El cos, més proper fins llavors a la idea de suport neutre o receptacle mut, esdevindrà un agent actiu important amb el qual dialogar de manera lliure, oberta i sense límits preestablerts. Un cos que arribarà a tenir tal importància que en ocasions resultarà essencial per a comprendre la joia en la seva totalitat i completar-la tant morfològicament com semàntica.

No obstant això, també se seguiran treballant les ubicacions tradicionals, però sovint des de perspectives diferents o ampliant-ne el seu poder expressiu, com ho exemplifiquen les *Earpieces* (Peces per a orella, 1983) de Gerd Rothmann. A més a més, en ocasions s'empraran tècniques del surrealisme com a vies d'exploració i ressignificació de l'anatomia. Les més freqüents seran la idea de *trompe-l'oeil*, com és el cas de la peça *Bib* (Pitet, 1976) de Gijs Bakker, així com també el concepte de la desubicació, molt propera al *ready-made* duchampià, o el de fragmentació, molt afí també a l'esperit postmodern, exemplificat en la peça *Venus* (1980) de Bruno Martinazzi o en les de Gerd Rothmann *Jewelry of a Dancer* (Joies d'un ballarí, 1986), *Sixth Finger* (Sisè dit, 1979) o *Golden Nose of Helen Drutt* (Nas d'or de Helen Drutt, 1994)[20].

Aquest camí de profunda exploració del cos amb la voluntat de conèixer-lo, un fet totalment afí als canvis socials i culturals del moment, portarà als joiers a topar amb els límits, no només del cos sinó de la disciplina mateixa. Uns exemples d'aquest fet els tenim en *Experimental Clothing* (Roba experimental, 1971) de Gijs Bakker i Emmy van Leersum, en la joieria tèxtil d'Arline Fisch o en *Veil* (Vel, 1983) de Caroline Broadhead, amb els quals es veu clarament com aquest procés d'experimentació corporal abraçarà tanta superfície que portarà a la Nova Joieria a apropar-se a la moda. És interessant també citar les peces *Personal Environment* (Ambient personal, 1982) o *Large Loop* (Bucle gran, 1982) de Pierre Degen, amb les quals l'autor sobrepassa les fronteres anatòmiques i s'atansa a la pràctica artística de l'*environment*.

Si bé la Nova Joieria estarà motivada per assolir un profund coneixement del cos, la seva exploració no es limitarà a qüestions merament geogràfiques i de conquesta cartogràfica, sinó que intentaran conèixer-lo en totes les seves dimensions. I és aquí quan la joieria, discorrent en paral·lel amb les pràctiques artístiques de la *performance*, explorarà les fronteres i els límits del cos a través del dolor. Un dolor que, al igual que el plaer, és i ha estat una font importantíssima

d'autoconeixement, no tan sols en un pla estrictament anatòmic sinó de la pròpia existència humana, coquetejant amb la frontera entre la vida i la mort. Així doncs, en paraules de Le Breton, l'autolesió en adolescents no és altra cosa que una forma d'autoconeixement. Armando Favazza apuntarà que aquestes, lluny de suposar un intent de suïcidi, tindran la funció de recuperar l'autocontrol d'un mateix i restablir les relacions amb el món[21].

És important fer menció de l'art d'acció del moment, on un seguit d'artistes experimentaran amb el cos mitjançant el dolor, l'esgotament, l'abjecció, les agressions, les mutilacions, les vexacions..., fins a traspassar les fronteres d'allò socialment acceptat. A partir de l'afirmació del cos des de la dimensió més carnal i matèrica, després de segles de menyspreu i anorreament, estaran reflexionant sobre el món que els envolta, partint de la vivència individual per arribar fins a la realitat col·lectiva. Entre aquests artistes cal destacar els accionistes vienesos i també Gina Pane, Chris Burden, Marina Abramović o Ana Mendieta, entre d'altres. Unes propostes que connecten perfectament amb el context social, polític i cultural que s'estava vivint envers el cos i que suposaran un punt d'inflexió important respecte al seu tractament i la seva concepció en el context artístic. En paraules de Figlerowicz en descriure les accions de Diana Torres:

> Esta autoagresión es, como en otros ejemplos, una afirmación del poder sobre el cuerpo propio, aunque sea para destruirlo[22].

És interessant mencionar també el text de Sedeño sobre el significat del dolor en la *performance*:

> El sufrimiento, [...] lleva al *perfomer* a buscar la herida y el dolor físicos como medios hacia un estado alterado con el que alcanzar ese nivel ritual. En este proceso puede hallarse la añoranza de los mártires y místicos cristianos: la búsqueda del conocimiento y la fusión con el más allá a través del dolor[23].

La pràctica de l'autolesió i la mutilació ha estat present en bona part de les cultures d'arreu del món i aquesta ha esdevingut un component idiosincràtic de la joieria, com ho exemplifiquen, sense anar més lluny, les perforacions dels lòbuls de les orelles.

> Desde siempre, en todas las latitudes, hombres y mujeres han perforado su carne para introducir en ella los más diversos objetos y convertirlos en adornos. Estas operaciones causan mutilaciones irreversibles que participan, como los tatuajes y escarificaciones, de un lenguaje corporal propio de la cultura de un pueblo, en que la incorporación a la vida social y religiosa suele pasar por un rito de iniciación[24].

Però si bé acceptem la mutilació com un element íntimament vinculat a la joieria al llarg de la seva història, és cert que, a partir dels anys seixanta, aquesta començarà a experimentar el cos i el seu sofriment des d'una altra òptica i s'aproximarà a les experiències de l'art d'acció, malgrat que no arribarà fins a límits tan extrems, molt probablement perquè estava més vinculada a exigències comercials. En joieria, aquesta exploració del cos a partir de la idea de dolor partirà de la incomoditat i la limitació del moviment, molt present en peces del moment, les quals navegaran en direcció contrària als preceptes de l'ergonomia i presentaran una geometria a voltes contrària a la morfologia corporal. Però aquesta deriva tindrà un punt d'inflexió important en l'obra de Gijs Bakker *Shoulder Piece* (Peça d'espatlla, 1967), una

peça que després d'un breu temps en el cos, deixa en el braç una marca de pressió persistent momentàniament després d'haver-la retirat. Una peça que, afí en certa manera a les reflexions corporals de Hans Bellmer, posa de manifest la carnalitat dels cossos i la seva presa de consciència a través de la sensació de dolor, així com també la memòria i les marques del temps que s'hi atresoren.

Arran d'aquestes experiències, la Nova Joieria establirà una relació diferent amb el cos respecte a la que havia tingut en el passat. Un diàleg, ara sí, entre el cos i la joia, que marcarà la disciplina fins a l'actualitat i sense el qual no podríem comprendre l'obra de creadors contemporanis com Naomi Filmer, Shaun Leane, Tiffany Parbs, Imme Van der Haak o Lauren Kalman, entre molts d'altres. Un cos, després de segles de restar ocult, que abandonarà la funció de mer suport, a voltes sord i dorment, per esdevenir actiu, present, manifest, rotund, significat i reflexiu.

NOTES

1. Flügel, J. C. *Psicología del vestido*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2015, p. 13. ISBN 978-84-15373-17-9.

2. Puente-Herrera, I. del *El imperio de la moda*. Córdoba: Arcopress, 2011, p. 187. ISBN 978-84-96632-69-1.

3. Flügel, J. C. *Cit. supra*, p. 61-62.

4. Cosse, I. *Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensarlos cambios desde la Argentina: desafíos y problemas de investigación*, [consulta: 23/10/2016]. Disponible a: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3655767.

5. Recomanem la lectura del llibre Bernard, M. *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Barcelona: Paidós, 2006. ISBN 978-84-7509-324-6.

6. Le Breton, D. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995, p. 151. ISBN 9789506023331.

7. Daros, W. R. *Problemática filosófica en torno a la identidad corporal*, [consulta: octubre del 2016]. Disponible a: https://williamdaros.files.wordpress.com/2009/08/w-r-daros-filosofia-del-cuerpo-humano.pdf.

8. Aquesta teoria es pot trobar àmpliament exposada a Salabert, P. *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes, 2003, p. 12. ISBN 978-84-7584-501-2.

9. Remetem novament a Salabert, P. *Cit. supra*, p. 11 i 12.

10. *En torno al dolor en el body art.* [consulta: 23/10/2016]. Disponible a: http://loquenuncatedigo.blogspot.fr/2007/04/en-torno-al-dolor-en-el-body-art.html. Aquest text és una versió de: Hernández-Navarro, M. Á. (Re)Presenting Pain in Body Art. En *Pain: Passion. Compassion. Sensibility*. Londres: Museu de la Ciència, febrer-juliol del 2004 [cat. exp.].

11. Recomanem l'article de Neira, Á. *El cuerpo en la performance social*, [consulta: 16/9/2016]. Disponible a: http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/10/EL-CUERPO-EN-LA-PERFORMANCE-fotos.pdf.

12. Le Breton, D. *Cit. supra*, p. 152-153.

13. Bernard, M. *Cit. supra*, p. 15-16.

14. Dormer, P.; Turner, R. *The New Jewelry Trends and Traditions*. Londres: Thames and Hudson, 1985, p. 7 i 8. ISBN 978-0500277744.

15. Falk, F. Trajectòria de la nova joieria. En *Joieria europea contemporània*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1987, p. 19-22. ISBN 84-76640668.

16. Drutt, H. W.; Dormer, P. *Jewelry of Our Time. Art, Ornament and Obsession*. Nova York: Rizzoli, 1995, p. 13. ISBN 978-0847819140.

17. Miralles, F. Una manera diferent d'entendre la joieria. En *Joieria europea contemporània. Cit. supra*, p. 42.

18. Biehn, M. *Cruel coquetería*. Barcelona: Océano, 2009, p. 97. ISBN 978-84-7556-605-4.

19. Miralles, F. *Cit. supra*, p. 43.

20. Drutt, H. W.; Dormer, P. *Cit. supra*, p. 106-114.

21. Figlerowicz, M. La autoagresión en el accionismo vista en relación con su presencia en los rituales y en el teatro. En Alba, T.; *et al.* (eds.). *L'accionisme en els límits de l'art contemporani*. Barcelona: Universitat de Barcelona Publicacions i Edicions, 2014, p. 180-181. ISBN 978-84-475-3769-3.

22. Figlerowicz, M. *Cit. supra,* p. 187.

23. Sedeño, A. Cuerpo, dolor y rito en la performance: las prácticas artísticas de Ron Athey. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, [consulta: octubre de 2016]. Disponible a: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/27/anasvaldellos.pdf.

24. Biehn, M. *Cit. supra*, p. 97.

BIBLIOGRAFIA

GASPAR, M. *El laboratori de la joieria 1940-1990*. Barcelona: Museu tèxtil i d'indumentària, Ajuntament de Barcelona, 2007. ISBN 9788498500233.

Luxe interior, joieria contemporània internacional. Barcelona: Fundació «La Caixa», 2003. ISBN 978-84-7664-814-6.

PASTOR, C. Éclat: *maestros de la joyería contemporánea*. Barcelona: Promopress, 2014. ISBN 978-84-15967-36-1.

Innovation or Mimesis – Why we Wear Jewellery

Barbara Schmidt
Director of he Akademie Für Gestaltung und Design, Munich

Resumen

Aristóteles lo describió como «Mímesis»: la habilidad de revelar y descifrar los valores y las fuerzas que nos mueven y reconocerlos a través de las artes. Desde hace 100.000 años hombres y mujeres crean y llevan joyas. ¿Fue la primera joya un regalo de amor, un medio de curación, o una forma de realzar la belleza? Durante la investigación se encontraron 25 valores y razones inherentes para llevar joyas. El foco principal de la conferencia se centra en los ejemplos de joyería contemporánea y será un intento de revelar los valores detrás de las piezas.

Las preguntas a discutir podrían ser, por ejemplo, ¿es la joyería todavía un medio relevante para expresar valores humanos?

Palabras clave: joyería, Mímesis, joya contemporánea.

Resum

Aristòtil ho va descriure com a «Mimesi»: l'habilitat de revelar i desxifrar els valors i les forces que ens mouen i reconèixer-los a través de les arts. Des de fa 100.000 anys homes i dones creen i porten joies. Va ser la primera joia un regal d'amor, un mitjà de curació o una forma de realçar la bellesa? Durant la recerca es van trobar 25 valors i raons inherents per portar joies. El focus principal de la conferència està centrat en exemples de joieria contemporània i serà un intent de revelar els valors darrere de les peces.

Les preguntes a discutir podrien ser, per exemple, és la joieria encara un mitjà rellevant per expressar valors humans?

Paraules clau: joieria, Mímesi, joia contemporània.

Abstract

Aristoteles described it as "Mimesis": the ability to reveal and disclose the values and forces which move us and to recognise them through the arts. For 100,000 years men and women have been making and wearing jewellery. Was the first piece of jewellery a love gift, a healing charm or an enhancement of one's own beauty? In the research 25 inherent values in jewellery and reasons to wear it were found. My lecture focuses chiefly on examples of contemporary jewellery and I shall attempt to reveal the values behind the pieces.

A question discussed could be, for example: is jewellery still a relevant means of expressing human values?

Keywords: jewellery, Mimesis, contemporary jewellery.

Jewellery is one of the oldest cultural achievements of mankind. We are still making and using jewellery today because it is a fundamental means of communication. Otherwise this form of expression would have gradually disappeared over the course of history. Jewellery artists even state that jewellery is a language in its own right and that we can communicate with it transnationally and transculturally.

But let us follow the arguments of current research by archaeologists (*see* references in attachment): the researchers investigated the earliest jewellery excavations and underlined the point of view that jewellery has been the primary means of self-expression and non-verbal communication since its invention in the Middle Stone Age. Jewellery enhances the appearance of the wearer and reveals hidden aspects of the wearer's personality. It has always helped people to define and project their personality, and enhance their charisma. The process of self-definition—defining the important aspects of oneself, describing them, and then making them visible—is called 'mimesis'.

I shall take a brief look at the notion of mimesis: Greek philosophers such as Plato stated that we acquire and learn all our activities from others. Our activities can only be understood through accurate imitation. Mimesis is why we understand what others do and why they do it. But it was Plato's pupil Aristotle who took a second look at 'mimesis'. He believed that 'mimesis' was knowledge also attained via 'imitation of the environment'. But he also stated that within the arts we are even able to sustain the most unbearable emotional situations and try to deal with these extremes. We can even relate to them on an emotional and mental level. We know this is not reality, but there is always a chance to opt out of this threatening and sometimes too intense situation. Even vice versa, 'mimesis' offers the same opportunities: through the arts we can express our own deep emotions and make our innermost driving forces visible. A fearless exchange of experience, knowledge, and values can begin in this environment and will lead to mutual and deeper understanding.

What is the relation between 'mimesis' and jewellery?

Around the year 2000, two archaeologists, Christopher Henshilwood and Karen van Niekerk, excavated items of jewellery dating back around 75,000 years in Blombos Cave in South Africa and made them available for research. They found small objects that were not used in the daily struggle for survival, as tools or weapons were. Forty-four shell beads had all been carefully drilled in the same place in order to arrange them on strings that formed necklaces. The shell beads certainly attest to technical innovation, but are also the very first examples of a hole being drilled into something and then threaded onto a string. The shell beads had even been threaded in a different way on different strings. Due to the fact that this jewellery had nothing to do with day-to-day survival, the researchers attributed this jewellery with even great value and significance. These items of jewellery constitute some of the earliest evidence that prehistoric humans already were able to think in symbols, using them as a means of communication.

This provides an insight to a number of social aspects that were already relevant for these early humans tribes. This jewellery was worn by individuals and empowered them with a new option

to highlight their own role within the group in a completely new way. Hierarchies were instantly and recognisably visualised. Wearing jewellery stabilised the group internally and externally.

The French archaeologist and expert on 'early personal ornaments' Marjan Vanhaeren analysed ethnographic literature and unrevealed that at least fourteen different values were represented already in these early pieces of jewellery. According to her, jewellery took on different social functions and often multiple functions are anchored in a single piece. Via these visible symbols of values humans supported and described their social role within the group and through their various stages of life. These symbols also enabled them to overcome angst, pain, or illness. They mentally supported their daily struggle for existence and even opened up a transcendental horizon.

The traditional functions and values of personal objects

- The aesthetic expression of beauty
- A gift of love and seduction
- A symbol of self-affirmation
- A symbol of group affiliation
- A sign of social facts
- A symbol of individuality
- An object used for rituals and ceremony
- An object for offerings
- Amulet and Talisman
- A healing object
- A means of exchange
- Inalienable property
- A means for communication
- A counting device

A closer look at these features makes it clear: these fourteen values and functions are just as valid today. They mark the milestones in our lives and are actually they globally relevant. Obviously we do not only share the genes of the early African jewellery makers and jewellery wearers. We also share their values and the mutual understanding of their importance in relation to our lives—they describe what we consider to be important. Maybe these values even stand for our lives?

But are we still aware that jewellery has these values and shows them? Maybe our inner world has become even more complex over the last 75,000 years?

Additional values and functions of jewellery

During the research into the literature of ethnologists, philosophers, and archaeologists still deeper horizons have opened up. By reaching the twenty-first century's literature eleven more functions have emerged so far. Also these more recent values relevantly mark phases and milestones in our life. Also they can be symbolised and expressed in jewellery.

- An object for reward
- An object for memory, comfort, and mourning
- An object for humour and entertainment
- An object for desire and envy
- An object for sensual sensations
- Enhancing one's beauty
- A means of modifying the body
- A sign of social status
- An object of power and demarcation
- Jewellery as a weapon
- An object for exploitation
- An object for investment

Jewellery as a language

We can only fully grasp the power of jewellery when we realise that by embodying these values jewellery is actually a language in its own right. It is a means of communication that conveys something via symbols and non-verbally and can therefore be globally understood. Also, in the spoken words of various languages certain characteristics are manifested. Through the process of 'synonymisation' the terms now represent the properties of jewellery. The following random selection focuses on terms in European languages relating to the word jewellery.
It offers an insight into linguistic links between cultures and their relations in describing the essence of jewellery across time and cultures.

The tireless effort to create beauty is evident in the jewellery created over the last 75,000 years. Countless charming and beautiful objects were often specifically produced for a particular situation or a particular person. The quest for beauty and the ability to create beauty obviously fascinated humans profoundly and motivated them to produce jewellery. The Dutch word 'sieraad' is related to the German word 'Zierrat'. This jewellery term describes a personal object used to adorn a person—to beautify him or her. But this word has a long history. In the local language of Pakistan 'Urdu' it has an almost identical sound. It has its roots in Sanskrit. And in Persian this is the word for ornament: زینت It also means a piece of jewellery and beauty.

Preciousness in jewellery arises from the dedication to making. When we transform raw materials into other states and make symbols from with extraordinary virtuosity we lose ourselves in time. In retrospect we now can deduct the context of location as well as the aesthetic appearance and the technical processes and locate their origins within cultural history. However, if we look at jewellery across the millennia and across different cultural contexts there are striking parallels and affinities. From the outset, humans presumably strived to achieve a balanced composition within the single parts and they aspired to create a deliberately designed order. Henceforth, this order was experimented with by countless jewellery makers in infinite and constantly new variations. This ability to select simple objects from the direct or remote environment and to put these things into a self-defined order aroused a sense of curiosity to recognise a form of order in the world and to understand this world order. The Greek hit the point again: The Greek word for adorning 'κοσμήματα' incorporates the root 'cosmos'. Small worlds lie dormant in these symbolic objects and are waiting to be discovered or revealed.

If one observes the earliest shell necklaces it dawns on us that even today necklaces are arranged on strings. The idea is to create a subjective and playful rhythm between the line and the threaded object. Many parts are randomly gathered into an ensemble and they should bring joy when worn. This playful joy has its linguistic beginnings in the Latin word 'iocus' and it then evolved: in Portuguese it changed to 'jóias', in Italian 'gioielli', in French to 'joaillerie', and in English to 'jewellery'.

From the outset of making jewellery there is a constant taken into consideration. An item of jewellery is usually a relatively small object, which only becomes jewellery when worn on the body. To serve its functions of being worn it has to fulfil certain characteristics. One important criterion for jewellery is if it actually fulfils this ergonomic requirement. The human body, with all its curves and edges, has therefore always been the measure for jewellery and remains so. To function as an object while being worn on the body is not easy and requires a certain capacity for inventiveness on the part of the maker, as there is hardly any zone of the body that has not yet been bejewelled throughout the long history of jewellery. The German word reflects this ergonomic requirement: 'schmücken' finds its etymological roots in the word 'schmiegen'. This describes a movement made by a child who falls asleep in his or her mother's arm. There is no more space between the two bodies. They move towards one another and are coordinated.

How are innovations applied to jewellery?

Constant practise and the refinement the fine motor skills of our fingers lead to intelligent hands that are able to feel the material and its potential. Over the course of mankind´s history new materials have constantly been discovered or have been newly combined or invented. Using newly adapted tools to process these materials the range of skills advanced steadily. Presumably no material exists that has not been processed and connected with the above-mentioned values and functions to become a piece of jewellery. As jewellery it was evaluated on its aesthetic qualities or verified with regard to its production operability, as well as tested for its usability or compatibility with the body. These material factors and resources developed into a constantly growing broad range of possible combinations that inspired jewellery makers in

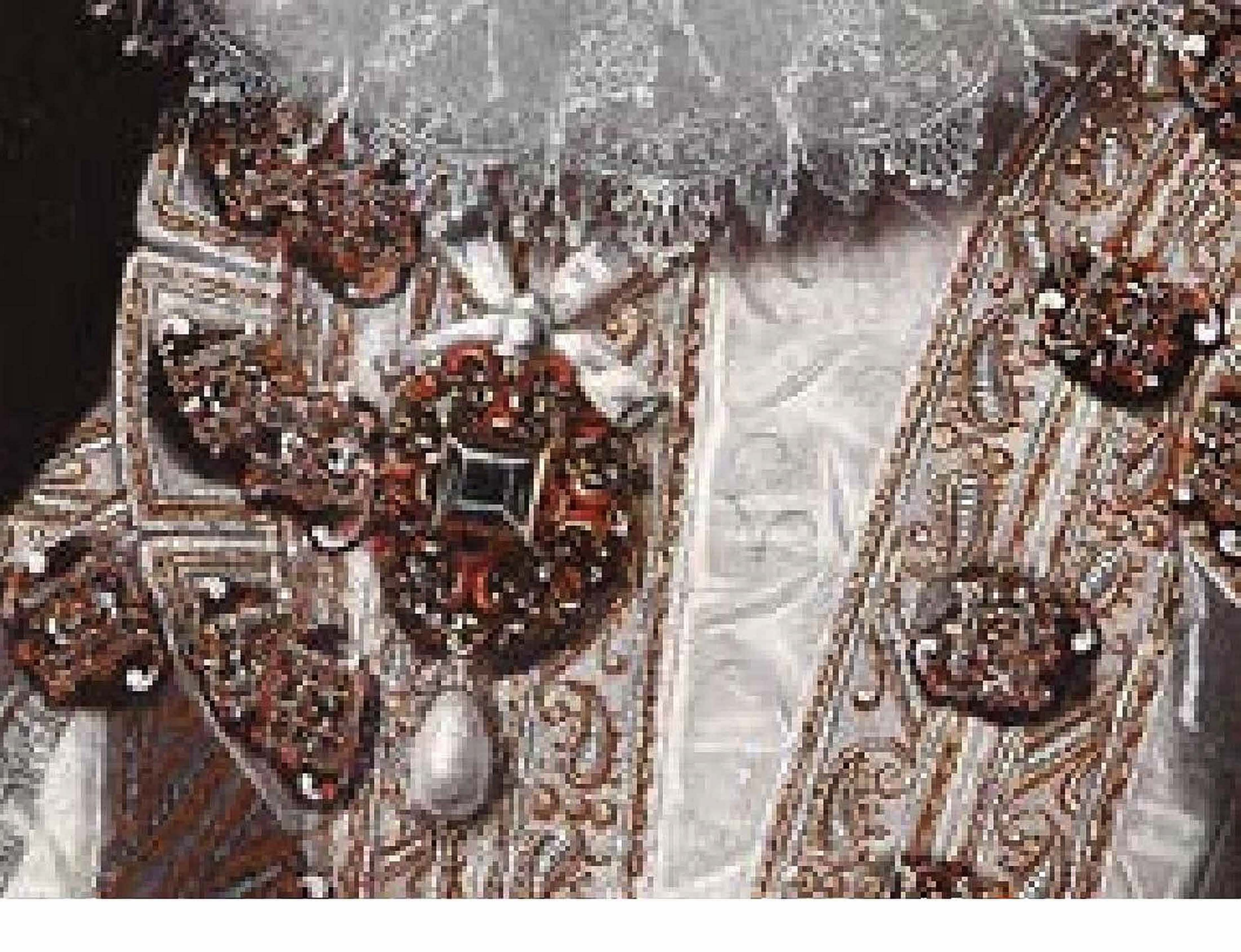
every epoch. This stimulating material established the basis for the mental capacity to innovate and translate the current way of life and social atmosphere in terms of the described twenty-five values into symbols. These symbols thus become not only tangible and wearable but also interpretable to and understandable for others. These different and various sources and all their combinations never have and probably will never be exhausted.

Jewellery makers face the challenge of having to make a clear statement about which of the described functions they address within their work and turn them into symbols. A personal interpretation arises from the subjective processing of their ideas, which can be addressed to a certain contemporary clientele. In the best case special spaces offer the wearer spaces one can slip into and enjoy them or leave—just as Aristotle described in 'mimesis'.

Vicissituds i col·leccionisme de la joia

Vicisitudes y coleccionismo de la joya

Vicissitudes and jewellery collecting



Las joyas de la Corona española en tiempos de guerra: 1808-1814

Amelia Aranda Huete

Doctora en Historia del Arte
Conservadora de Patrimonio Nacional, Madrid

Resumen

En el inventario de las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, una anotación al margen identifica las piezas que pertenecieron a la Real Corona. Entre ellas destacan una perla excepcional conocida como la Peregrina; un diamante grande, cuadrado, engastado en oro, denominado el Estanque y un conjunto de pendientes, collares, manillas, sortijas y piedras sueltas que habían atesorado los monarcas durante los últimos siglos.

Todas estas joyas fueron reunidas en 1808 en el oficio de guardajoyas del palacio madrileño con el fin de realizar su tasación. Algunas de ellas fueron desmontadas y, junto con la pedrería suelta, trasladadas a París para ser vendidas. Debían servir de aval para el empréstito que el banco de Francia iba a concederle al empobrecido erario español. Pero, realmente, los franceses pretendían financiar con ellas la invasión de la Península Ibérica por las tropas napoleónicas.

Afortunadamente, quedaron fuera de este inventario la corona real y el cetro, utilizados en ceremonias excepcionales, varios collares de la orden del Toisón de Oro y otras piezas sueltas.

En junio de 1814 un informe del encargado del oficio expone el estado actual del guardajoyas. Muchas de las piezas se habían perdido, otras se conservaban desmontadas y varias se habían salvado escondidas por los empleados de la casa.

¿Qué pasó con las joyas de la Corona española? ¿Cuántas salieron de España? ¿Cuántas pudieron recuperarse? Nos hemos hecho estas preguntas muchas veces pero la documentación conservada es confusa. Con esta comunicación intentaremos aclarar esta cuestión lo más posible.

Palabras clave: Joyas de la Corona, Carlos IV y María Luisa, José Bonaparte, Cabarrús, guardajoyas.

Resum

A l'inventari de les joies de la reina Maria Lluïsa de Parma, esposa de Carles IV, una anotació al marge identifica les peces que van pertànyer a la Reial Corona. Entre elles destaquen una perla excepcional coneguda com la Pelegrina; un diamant gran, quadrat, encastat en or, denominat l'Estany i un conjunt d'arracades, collarets, manilles, anells i pedres soltes que havien atresorat els monarques durant els últims segles.

Totes aquestes joies es van reunir el 1808 a l'ofici de guardajoies del palau madrileny a fi de fer-ne la taxació. Algunes van ser desmuntades i, juntament amb la pedreria solta, traslladades a París per ser venudes. Devien servir d'aval per a l'emprèstit que el banc de França anava a concedir a l'empobrit erari espanyol. Però, realment, els francesos pretenien finançar amb elles la invasió de la península Ibèrica per les tropes napoleòniques.

Afortunadament, van quedar fora d'aquest inventari la corona reial i el ceptre, utilitzats en cerimònies excepcionals, diversos collarets de l'orde del Toisó d'Or i altres peces soltes.

El juny de 1814, un informe de l'encarregat de l'ofici exposa l'estat actual del guardajoies. Moltes de les peces s'havien perdut, d'altres es conservaven desmuntades i d'altres s'havien salvat amagades pels empleats de la casa.

Què va passar amb les joies de la Corona espanyola? Quantes van sortir d'Espanya? Quantes es van poder recuperar? Ens hem fet aquestes preguntes moltes vegades però la documentació conservada és confusa. Amb aquesta comunicació intentarem aclarir el més possible aquesta qüestió.

Paraules clau: Joies de la Corona, Carles IV i Maria Lluïsa, Josep Bonaparte, Cabarrús, guardajoies.

Abstract

In the inventory of the jewellery of Queen Maria Luisa de Parma, the wife of Charles IV, a note in the margin identifies the jewels that belonged to the Royal Crown. The most outstanding of them are an exceptional pearl known as *La Peregrina* (the Pilgrim), a large square diamond set in gold, called *El Estanque* (The Pond), and a set of earrings, necklaces, bracelets, rings and loose precious stones that kings and queens had amassed over the preceding centuries.

All these jewels were brought together in 1808 in the office of the *guardajoyas* (keeper of the crown jewels) of the palace in Madrid for the purpose of valuing them. Some of them were dismantled and together with the loose stones taken to Paris to be sold. They were meant to serve as collateral for the loan that the Bank of France was going to make to the impoverished Spanish treasury. In reality though, the French intended to use them to pay for the invasion of the Iberian Peninsula by Napoleon's troops.

Fortunately, the royal crown and the sceptre, used in exceptional ceremonies, several chains of the Order of the Golden Fleece and other loose pieces were left out of this inventory.

In June 1814 a report by the holder of the office presented the current state of the jewel case. Many of the jewels had been lost, others had been dismantled, and several had been saved, hidden by the staff of the royal household.

What happened to the Spanish crown jewels? How many of them left Spain? How many were recovered? I have often wondered about this but the preserved documentation is confusing. With this paper, I shall attempt to shed as much light on this matter as I can.

Paraules clau: Crown Jewels, Charles IV of Spain and María Luisa of Parma, Joseph Bonaparte, Cabarrús, jewel case.

El 19 de marzo de 1808 Carlos IV abdicó en el Palacio Real de Aranjuez en favor de su hijo Fernando, Príncipe de Asturias, alegando problemas de salud. En realidad, fue la consecuencia de una conjura de la alta nobleza y del clero contra el primer ministro Manuel Godoy.
La aristocracia que odiaba al primer ministro utilizó al pueblo para que éste iniciara una revuelta la noche del 17 de marzo. Esta conspiración culminó en el motín de Aranjuez. El resultado fue la caída de Godoy y la abdicación forzosa de Carlos IV, aunque, ciertamente, este suceso encubrió el destronamiento de un rey por su propio hijo.

Fernando entró en Madrid el 24 de marzo. Un día antes lo había hecho el mariscal Joaquín Murat, duque de Berg, dirigiendo las tropas francesas. Napoleón le nombró su lugarteniente general en España. Nada más llegar a Madrid, Murat ordenó redactar los inventarios –e incorporar en ellos las tasaciones– de todos los géneros y alhajas custodiados en los oficios de la Real Casa para conocer de qué bienes disponía.

Poco después, Napoleón, el verdadero dueño de la situación política española, convenció a Carlos y a Fernando para que accedieran a reunirse con él en Bayona (Francia). Una vez allí consiguió que ambos cedieran el trono español en su favor. Después de obtener la renuncia de los herederos legítimos, Napoleón impuso en el trono español a su hermano José Bonaparte[1].

El 8 de mayo el marqués de Mos, mayordomo mayor, encargó a Juan Fulgosio, jefe de la Real Guardarropa, que trasladase al oficio de guardajoyas todas las alhajas de la Corona, incluidas las que Carlos IV transfirió a su hijo cuando renunció a la Corona, para reunirlas en un mismo inventario. Unos días más tarde, se agregaron a éstas los objetos de oro y plata que adornaban, en el Palacio Real de Aranjuez, las habitaciones del príncipe Fernando y de sus hermanos los infantes Carlos, Francisco de Paula y Antonio[2].

Integraban el conjunto de joyas, identificadas en los inventarios antiguos con las letras R.C. –alusivas a la Real Corona–, las piezas más valiosas, empleadas habitualmente por los monarcas para su adorno personal. Estaban depositadas en varias gavetas en el interior de cuatro muebles papelera junto con las joyas personales de la reina María Luisa[3]. Se describen así: un diamante grande, cuadrado, engastado en oro, denominado el Estanque[4]; una perla excepcional conocida como la Peregrina, cuyo peso era de cincuenta y un quilates y medio, que se podía suspender del engaste anterior mediante un aro o asa y sobre la que se colocó una bola ovalada, calada y cuajada de brillantes con una faja de oro en el centro adornada con letras esmaltadas de negro que decía «Soy la Peregrina» y las dos iniciales R.C.[5]; una sortija con un brillante redondo, algo ovalado, de buena forma y bajo de pabellón; otra sortija de oro, lisa, con un brillante grande, blanco, ovalado pero algo irregular; otra de oro, con un rubí grande de buen color rodeado por dos orlas de brillantes, una con diez brillantes y otra con diamantes muy pequeños y el brazo engastado con ocho brillantes montados al aire; y otra sortija, también de oro, de perfil cuadrado con las esquinas redondeadas, con un brillante grande en el centro, de color acerado, montado al aire, rodeado de una orla de brillantes blancos y en el brazo diez brillantes engastados en chatones [figura 1].



Un collar con diecisiete piezas redondas, con una esmeralda en cada una rodeada de dos orlas de brillantes, que alternaban con dieciocho pequeñas estrellas de brillantes, todo engarzado en oro y montado al aire; otro collar con diecinueve chatones redondos con rubíes engastados en bocas cerradas y dieciocho chatones cuadrados con nueve brillantes cada uno montados al aire y dos chatones sueltos con rubíes; otro con veintitrés chatones redondos de zafiros engastados en oro y veintidós chatones cuadrados con nueve brillantes cada uno montados al aire, unidos unos a otros por asas de oro; y otro collar formado por un tiro de cinco orlas redondas y una flor de cuatro engastes en el centro alternando con cuatro trechos de seis engastes y ocho brillantes cada uno y siete herraduras en disminución, todo de brillantes montados al aire y ensartados en oro. Las caídas de las herraduras se completaban con capullos con dieciséis brillantes pequeños, labrados y facetados en forma de perilla, engastados al aire y pequeñas bandas de chatones en las orillas.

Un collar compuesto por tres hilos en herradura con noventa y siete chatones redondos, al aire, uno de ellos suelto, con el reverso y las asas de oro, que se podían unir creando un solo hilo de grandes brillantes en disminución y una perilla grande, que se solía suspender del collar, con un brillante, talla almendra, alargado, al aire, con el reverso de oro.

Un alfiler para la cabeza representando un gran girasol con un zafiro grande, en el centro, ovalado y de gran calidad, y todo lo demás cuajado de brillantes montados al aire, incluso la simiente simulada por tres filas de brillantes redondos en disminución engastados en oro. Un par de pendientes con forma de araña con los broquelillos en tembleque y varias almendras unidas por asas a una especie de palma, todo engastado al aire.

En otra de las gavetas se inventarió un aderezo de brillantes amarillos imitando topacios constituido por: un tiro de collar con el reverso plano, de plata, que reproduce un diseño a base de flores, hojas y bandas en festón, con un lazo en el centro formado por tres bandas de brillantes y una caída con un lazo y una almendra también en el centro, todo ello unido con asas de oro; un par de pendientes de broquelillo, lazo y almendra con diamantes amarillos en el centro rodeados de brillantes blancos montados al aire y los casquillos, asas y ballestillas de oro; seis alfileres redondos, medianos, también con brillantes amarillos en el centro y blancos alrededor engastados en plata y con los casquillos y tornillos de oro; y un par de manillas o brazaletes con el reverso de plata y oro, con un diseño similar al del collar engastado con brillantes amarillos y blancos y la simiente de las flores con diamantes amarillos.

En la gaveta en la que se guardaban joyas engarzadas con brillantes de color rosa se registró otro aderezo con: un tiro de collar corto con caída, adornado con diez piezas con brillantes color rosa orlados de brillantes menudos que alternaban con once entrepiezas en forma de cintas y hojas engastadas con brillantes pequeños, dos lazos de brillantes blancos y festones de brillantitos pintados de color rosa. En el centro, una paloma, de tamaño grande, suspendida

Andrés López Polanco, *Margarita de Austria, reina de España,* segundo tercio del siglo XVII. Patrimonio Nacional (detalle del Estanque y la Peregrina).

de uno de los lazos, con el cuerpo y las alas guarnecidos con tres perillas de brillantes de color rosa y el resto del cuerpo cuajado con brillantes rosas y blancos, todo engarzado en plata. Además: un par de pendientes, haciendo juego con el collar, formados por un broquelillo redondo con caídas de tulipanes y una almendra grande con dos brillantes de color rosa rodeados de otros blancos y rematados en un festón con diamantes pintados en color rosa, y un lazo grande para el pecho con cuatro lazadas rematadas por un cordón y una borla, todo guarnecido con brillantes de color rosa en el centro y diamantes blancos en el resto del diseño. En el festón se engastaron pequeños brillantes pintados en rosa. Se advirtió que los dos brillantes más grandes engarzados en las almendras y el brillante grande talla almendra engastado en la parte superior de la borla eran de la reina María Luisa, que los prestó cuando se reformó el diseño de la pieza. Completaban el aderezo: un par de manillas redondas o brazaletes con cinco piezas con brillantes grandes de color rosa orlados de brillantes blancos y cinco entrepiezas iguales al collar; una gran flor con tres pétalos de brillantes de varios tamaños engastados en bocas cerradas y las simientes simuladas con tres orlas en disminución de pequeños engastes de brillantes, uno de ellos cuadrado, de color rosa, en el centro; un caracol o corneta adornado con bandas de brillantes blancos, grandes y dos bandas de brillantes de color rosa encastrados en cinco guías de oro, lisas, recortadas, y varias perillas almendradas medianas y pequeñas, la mayor parte de brillantes blancos y las demás de color rosa; una pieza unida al caracol con seis guías de oro liso y varias perillas almendradas de varios tamaños, la mayor parte blancas y algunas de color rosa, y dos sortijas de oro, grandes, con el chatón ochavado, con un brillante en el centro de color rosa rodeado de una orla de brillantes de color rosa y todo el campo restante de brillantes blancos engastados en bocas cerradas[6].

En otra relación presentada por Fulgosio también se valoraron como pertenecientes a la Real Corona: dos toisones grandes con botón; dos cruces de plata de la orden de la Concepción; dos cruces de la orden del Espíritu Santo; otras dos de la orden de san Genaro; otra de la orden de Cristo; otra de la orden de san Fernando; dos cruces del León de Holanda; una presilla para sombrero; una espoleta para el hombro; treinta botones para casaca; cuatro hebillas, dos de zapatos y dos de calzones; dos bastones y dos espadines; una sortija montada al aire, adornada con las letras R.C. caladas y un brillante ovalado de color blanco de cuarenta y cinco granos de peso; otra sortija con un brillante triangular o almendrado, de treinta y tres granos de peso y las letras R.C. en el contorno; un collar de perlas integrado por tres hilos en disminución y un par de manillas de un hilo cada una rematadas en pestillos engastados con cinco brillantes. Todo el conjunto constaba de doscientas veintiocho perlas que pesaban seis onzas y cinco adarmes. Los brillantes y el pasador de oro del collar pertenecían a la reina[7].

El 3 de junio el duque de Berg, con la intención de mejorar la lamentable situación económica del reino, determinó que se vendieran al Gobierno de Francia alhajas de brillantes propiedad de la Corona hasta alcanzar la cantidad de cuatro millones de francos –dieciséis millones de reales–. La persona autorizada para esa venta fue Antoine René Maturin de Laforest, consejero de Estado de Francia[8]. La tasación se efectuó dos días más tarde por Martín Diego Sáenz, diamantista de la Real Casa, y por Enrique Brach, «inteligente» en piedras preciosas[9]. Poco después, Miguel de Cáceres, jefe de la Real Guardajoyas, informó de que, para poder

realizar correctamente la tasación de las alhajas, siguiendo órdenes del duque de Berg, se desengastaron los diamantes y las piedras preciosas de casi todas las joyas[10].

Ante la insistencia del ministro Miguel José de Azanza, que quería enviar al rey la tasación o regulación del valor de todas las joyas propiedad de la Corona que se guardaban en el oficio de la Real Guardajoyas, para evitar el extravío o robo de alguna pieza, el 27 de junio el mayordomo mayor le remitió una copia de la misma a Bayona.

El 6 de julio Fulgosio entregó en el oficio de guardajoyas todas las joyas identificadas con las letras R.C. –descritas en las páginas precedentes– junto con otras que pertenecieron a la princesa de Asturias y a la infanta María Josefa. La mayoría eran piochas, collares, pendientes, manillas, sortijas, relojes de bolsillo, medallones, etc., pero también había piezas de plata que formaban parte de tres tocadores completos, uno de plata en su color y dos sobredorados –uno de caballero– y piezas sueltas como cafeteras, cubiertos, jícaras, una escribanía y dos relojes de sobremesa.

José Bonaparte llegó a Madrid el 20 de julio. Cinco días más tarde, encargó a Stanislas de Girardin y al conde de Tréville que averiguaran el importe de todos los bienes raíces y propiedades dependientes de la dotación de la Corona. El 26 de ese mismo mes, Mariano Luis de Urquijo, ministro secretario de Estado, firmó un acta del Consejo Privado en la que se precisaban varias cuestiones relacionadas con las joyas de la Corona. José Bonaparte quería saber cuántos diamantes existían propiedad de la Corona y solicitó un inventario. El conde de Cabarrús, secretario de Estado y ministro de Hacienda, le contestó que «eran en corta cantidad y de poco valor, pues tanto los antiguos que habían quedado al fallecimiento de Carlos III como los comprados en tiempo de Carlos IV y que pasaban de doscientos sesenta millones de valor, sin inclusión de las ricas perlas que se creía ser las mejores de Europa», habían sido trasladados a Francia por los reyes Carlos IV y María Luisa. Un buen número de diamantes se habían regalado al gran duque de Berg y algunos a los generales y oficiales que les protegieron y les sirvieron tras la abdicación. Miguel José de Azanza, ministro de Indias, y Pedro de Cevallos, ministro de Negocios extranjeros, indicaron a José Bonaparte que en los convenios de Bayona firmados entre el emperador y los reyes Carlos IV y María Luisa se estipuló que «éstos, por la abdicación que hacían de España en su persona y familia, quedarían, entre otras cosas, con libertad de usar y disponer de dichos diamantes».

José Bonaparte argumentó que Napoleón le había comunicado que los reyes Carlos IV y María Luisa le aseguraron que dejaban en Madrid inmensas riquezas en diamantes y perlas. El ministro de Hacienda le aclaró que los diamantes y las perlas de los reyes y de los príncipes se custodiaban en los oficios de guardarropa y guardajoyas y que debía solicitar esa información a los jefes que los gestionaban. Además, puntualizó, «tenía entendido» que después de la abdicación, monsieur Tréville y varios ayudantes, por orden del gran duque de Berg y del emperador, inspeccionaron los diamantes y las perlas que quedaban en palacio y que a continuación los depositaron en el guardajoyas[11].

Finalmente, José Bonaparte, teniendo en cuenta las necesidades y los apuros de la tesorería, decretó que el mayordomo mayor y todos los jefes de la Casa Real, en presencia de los

ministros y del presidente de la Junta de Consolidación, entregasen al ministro de Hacienda, por inventario y bajo recibo, todos los diamantes y alhajas de la Corona; y que según se fueran empeñando estas alhajas, el producto de su valor se depositase en la Tesorería Mayor para crear los fondos de subsistencia del reino[12].

Al día siguiente, se reconocieron las alhajas reunidas en las dependencias destinadas a guardar los muebles y la joyería. Estuvieron presentes además de Cabarrús, Azanza y Cevallos: Gonzalo O'Farrill, ministro de la Guerra; José de Mazarredo, ministro de Marina; el almirante marqués de Ariza, sumiller de Corps; el marqués de San Adrian, gentilhombre de cámara; Pedro de Silva, patriarca; Arias Mon y Velarde, decano gobernador interino del Consejo de Castilla; y Pedro de Cifuentes, oficial mayor del Ministerio de Hacienda[13]. El ayuda de cámara y guardajoyas comunicó que el valor de las alhajas ascendía a poco más de dieciséis millones de reales. También aclaró que las verdaderas alhajas de la Corona, una vez transformadas al gusto de los reyes Carlos IV y María Luisa, se guardaron en sus habitaciones privadas. Y que el valor de las que regalaron tras el motín de Aranjuez y de las que ellos se llevaron a Francia era superior a los trescientos millones. Todos aquellos que las habían visto afirmaban que eran las más abundantes y ricas de Europa. En el guardajoyas solo permanecían algunas placas de órdenes nacionales y extranjeras y joyas de diseño antiguo, sin uso, engarzadas con perlas, diamantes, rubíes, topacios y esmeraldas que se inventariaron y entregaron al ministro de Hacienda[14]. Junto a ellas, diamantes sueltos que se habían desengastado por indicación del duque de Berg para tasarlos y venderlos. Una vez examinadas, de nuevo volvieron a depositarse en el guardajoyas[15].

Como echaron en falta alhajas preciosas, diamantes y perlas, decidieron reunir todos los inventarios anteriores desde el reinado de Felipe V. Uno de los más completos era el que se había realizado el 28 de julio de 1800[16]. En ese inventario se habían separado las joyas propiedad de la reina María Luisa de Parma de las joyas de la Real Corona.

Tras la derrota de los franceses en la batalla de Bailén, el ministro del Consejo escribió al decano gobernador interino del Consejo comunicándole que en cuanto los franceses abandonaron el Palacio Nuevo comprobó, junto con el mayordomo mayor, el estado de las alhajas[17]. Descubrieron que faltaban muchas alhajas de oro, de plata, diamantes, pinturas y otros objetos que iban a investigar. Comentó, además, que ordenó colocar candados y cerrojos en las puertas para evitar su apertura con las llaves maestras que los franceses habían robado antes de marcharse.

Con el regreso de los franceses a Madrid, los objetos de valor que aún se conservaban en los palacios y en los edificios religiosos fueron saqueados. Diego Ventura Domínguez, sacristán mayor de la Real Capilla presentó una relación de las alhajas de plata dorada y en su color extraídas por las tropas en diciembre de 1808[18]. También desaparecieron la pila de plata que servía de soporte a la de piedra de santo Domingo y todas las piezas de oro y plata utilizadas en la ceremonia de los bautismos de personas reales[19].

El 14 de marzo de 1809 el contralor Peregrino Llanderal y el grefier Ignacio Pérez informaron al conde de Melito, superintendente general de la Real Casa, que habían entregado las llaves

del guardajoyas porque, después de trasferir todas las alhajas a Cabarrús, nada les quedaba allí por custodiar[20].

José Bonaparte exigió en el Consejo Privado celebrado el 2 de noviembre de 1809 que quedara constancia de que, antes de su entrada en España, el embajador de Francia en representación del emperador, el ministerio español y los jefes de palacio habían firmado un acta en la que se reconocía el valor de los diamantes de la Corona, príncipes e infantes. Éste ascendía a dieciséis millones de reales. La plata empleada en las vajillas se tasó en cuatro millones. Inmediatamente, José Bonaparte vendió los diamantes y fundió la plata para mantenerse en el trono. Por eso, dispuso que el ministro de Hacienda redactase una cuenta que reflejase en el cargo lo que había recibido de la Corona española y en la data lo que ésta le adeudaba, porque incluso había invertido su fortuna particular en conservar el trono.

Manuel Álvarez, ayuda de la furriera, recogió el 16 de octubre de 1812 varios cofres abandonados por el rey intruso y por sus criados. En ellos encontró toisones, un gran collar de Napoleón, dos conjuntos de collar y pendientes, uno guarnecido con esmeraldas y otro con brillantes, escribanías de plata, estuches, piezas de plata, cadenas de oro, sortijas, pequeñas joyas, espadines, paños e incluso un manto de la Virgen. Los comisionados de la Real Casa solicitaron trasladarlos a Cádiz para evitar que estas alhajas pudieran ser saqueadas o destruidas por el enemigo. También se enviaron a Cádiz el cetro y la corona real, dos de los símbolos de la Monarquía española, que se salvaron del saqueo porque cuando la guerra se recrudeció fueron extraídos del palacio de Madrid por los servidores fieles. La Regencia del Reino encargó esta comisión a Manuel Obispo y Medina y a Francisco del Busto. Francisco Torrejón y Correa, administrador general de Rentas de la provincia de Madrid, redactó la lista de las piezas salvadas del Palacio Real, entre las que se encontraban muchos objetos de plata y varios toisones de oro.

Una vez que las tropas francesas abandonaron definitivamente la península, tras la batalla de Vitoria (21 de junio de 1813), la Regencia del Reino encargó al marqués de Campo Villar, mayordomo mayor más antiguo, que reuniera las alhajas que las tropas extranjeras no habían saqueado de los palacios y sitios reales y que redactase los inventarios oportunos[21].

Miguel de Cáceres, en su condición de antiguo jefe del Real Guardajoyas, escribió el 18 de junio de 1814 al duque de San Carlos comunicándole el deplorable estado en que se encontraba este oficio. Confirmó que, en julio de 1808, el conde de Cabarrús, por orden del rey intruso, extrajo del oficio todos los diamantes y alhajas de oro pertenecientes a la Real Corona, cuyo valor ascendía a veintidós millones de reales, y que durante los años que duró la guerra se llevaron, para mayor seguridad, todas las alhajas restantes de perlas, oro y plata que quedaban junto con otras pertenecientes a personas reales y particulares depositadas allí, entre las que se encontraba una vajilla de plata propiedad de Manuel Godoy. El 24 de agosto de 1815 se reclamó a la corte de Prusia un solitario de gran valor y una presilla propiedad de la Corona de España que fueron robadas por los franceses[22].

Fernando VII, tras recuperar definitivamente el trono en 1816, escribió a su padre Carlos IV para que éste le informara sobre el paradero de las joyas de la Corona. El 28 de febrero de

1817 Carlos IV envió una carta a su hijo testimoniando: «en cuanto a las alhajas de tu madre puedes estar seguro de que será muy difícil que mientras yo viva se extravíen». Ante la insistencia de Fernando, unos meses más tarde le confirmó que su madre conservaba todas sus joyas personales y, con el fin de zanjar este asunto, en 1818, Pedro Vargas, ministro en Roma de Carlos y María Luisa, redactó un inventario completo exceptuando las joyas que se vendieron en París «para comer»[23]. Pero en realidad Fernando quería conocer el paradero de las joyas más ricas, aquellas que desde siempre habían estado vinculadas a la Corona. Su madre le recordó que se las entregó en Aranjuez el día que su padre abdicó y que luego supo, por comentarios, que Murat y Bonaparte las requisaron y que emplearon a varios operarios para que las desengastaran con el fin de vender las piedras preciosas[24]. Pero la Junta que se encargó de la testamentaría de los reyes padres no pudo verificar si el rey Carlos IV entregó a su hijo las joyas de la Corona el día que abdicó[25].

La Corona española disfrutó de un rico conjunto de joyas y alhajas de oro y plata atesoradas por los reyes desde antiguo. Muchas de estas joyas eran de uso personal y al no estar vinculadas a la Corona los monarcas podían utilizarlas a su antojo. Se desmontaban las piedras, se transformaban los diseños y, en definitiva, se consideraban propias. Tras la abdicación de Carlos IV y la invasión del territorio español por las tropas napoleónicas, parte de estas joyas fueron trasladadas por los reyes a Francia, otras fueron regaladas, otras entregadas a Joaquín Murat y el resto saqueadas, porque, en realidad, eran objetos preciosos y como tales, botín de guerra. En la documentación consultada se advierte que muchas de estas joyas, sobre todo las que se encontraban depositadas en los oficios de guardajoyas y de guardarropa, en 1808, fueron desmontadas y, una vez tasadas, vendidas a la Corona de Francia. Entre estas joyas, perdidas, se encontraban el diamante Estanque y la perla Peregrina, dos de las piezas más valiosas por motivos económicos e históricos, las únicas que estaban vinculadas a la Corona desde el reinado de Felipe II.

NOTAS

1. El 4 de junio le designó Rey de las Españas y de las Indias.

2. También se realizaron en esta fecha inventarios de todas las alhajas de oro, plata y ropas que existían en los oficios de Casa y de Boca destinadas a la real servidumbre. En nota posterior se indica que fueron robadas por los franceses al igual que todas las alhajas del oficio de guardajoyas. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados, Fernando VII, caja 738.

3. Este pudo ser uno de los motivos que confundieron a los franceses y que les hicieron creer que las joyas de la Corona eran mucho más numerosas y más valiosas, como veremos más adelante.

4. En el inventario presentado por Fulgosio se describe como «Un engaste grande quasi quadrado de oro y plata calado en el que se halla un diamante fondo tablero que de tiempo inmemorial tiene el nombre de Estanque, su peso ciento ochenta y ocho granos febles y medio y en su contorno se hallan gravadas las letras iniciales R. y C. que significan ser propio de la Real Corona».

5. En el inventario se indica que los diamantes de la bola eran propiedad de la reina.

6. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 1/1 y Sec. Histórica, caja 151.

7. Publicamos ya la tasación de todas estas joyas en Aranda Huete, A. Las joyas de la Corona y su usurpación durante la invasión napoleónica. En Rivas Carmona, J. (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 41-42. ISBN 978-84-8371-580-2.

8. Analizamos las gestiones iniciadas por Murat para mejorar la situación económica de España en Aranda Huete, A. Las alhajas custodiadas en el oficio de guardajoyas del palacio madrileño en 1808. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 2008, tomo XLVIII, pp. 112-113. ISSN 0584-6374.

9. Además de Laforest y del marqués de Mos, mayordomo mayor, asistieron Miguel de Cáceres, jefe del Real Guardajoyas, Peregrino de Llanderal, contralor, e Ignacio Pérez, grefier.

10. Entre ellos el diamante conocido como el Estanque y los diamantes de un espadín del rey Carlos IV. AGP, Gobierno Intruso, caja 115.

11. AGP, Papeles Reservados, Fernando VII, libro 6.

12. El decreto dice lo siguiente: «D José Napoleón por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, Rey de las Españas y de las Indias. Considerando las necesidades públicas y apuros de la tesorería y deseosos de establecer en ella cuanto antes las puntualidad de los pagos, hemos decretado lo que sigue: 1ª El mayordomo mayor, acompañado de los otros jefes de Casa Real y en presencia de los demás ministros y del presidente de la Junta de Consolidación, entregará al ministro de Hacienda, por inventario y bajo su recibo, todos los diamantes y alhajas de la Corona. 2ª El ministro de Hacienda podrá empeñar cada una o la totalidad de estas alhajas y su producto entrará en tesorería mayor a medida que se verifique para servir a sus pagos. 3º El mayordomo mayor y los ministros quedan encargados de la ejecución de este Real Decreto. Dado en mi Palacio de Madrid a 26 de julio de 1808. Firmado Yo el Rey. Por S.M. Su Ministro Secretario de Estado Mariano Luis de Urquijo, al mayordomo mayor». AGP, Administrativa General, leg. 907.

13. Excusaron su presencia por enfermedad: Sebastián Piñuela, ministro de Gracia y Justicia, y el marqués de Mos, mayordomo mayor.

14. Asistieron también el contralor Peregrino Llanderal, el grefier Ignacio Pérez y Miguel de Cáceres, jefe de la Real Guardajoyas. Las alhajas reunidas formaban un conjunto integrado por: doce envoltorios con diamantes y piedras preciosas, objetos de oro, un camafeo con el retrato de Felipe II, toisones, insignias de san Genaro, el Espíritu Santo y de la Concepción, piezas de plata sobredorada y de plata blanca, una vajilla grande fabricada en Francia, diez sortues que formaban conjunto con las vajillas, una vajilla pequeña utilizada por la reina Isabel Farnesio y los servicios de plata que utilizaron la infanta María Amalia y el infante

Francisco. A esta relación se añadió el listado de las alhajas entregadas por Juan Fulgosio el 8 de mayo, entre las que se encontraban el diamante Estanque, la perla Peregrina y un conjunto de doscientas veintiocho perlas ensartadas en un collar y unas manillas. En muchas de ellas, como ya hemos comentado, una anotación indicaba que las piedras fueron desmontadas para venderlas a la Corona de Francia. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 316.

15. La tasación ascendió a 19.244.888 reales y 31 maravedís. AGP, Administración General, leg. 907. En otro inventario y tasación redactado el 29 de julio, en el que se añadieron algunas piezas más, la suma ascendió a 22.105.308 reales. AGP, Reinados, Femando VII, caja 316.

16. El resto de los inventarios ya los analizamos en Aranda Huete, A. Las alhajas custodiadas en el oficio de guardajoyas del palacio madrileño en 1808. *Cit. supra*, pp. 116-121.

17. En realidad, se formó una comisión a la que también acudieron para dar fe de lo encontrado Peregrino Llanderal, Ignacio Pérez, Miguel de Cáceres y el jefe de la tapicería Juan Miguel de Grijalva, quienes conocían bien los objetos que allí se habían guardado. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 308.

18. Aranda Huete, A. Las alhajas custodiadas en el oficio de guardajoyas del palacio madrileño en 1808. *Cit. supra*, pp. 128-129. El 28 de mayo de 1809 se presentó otra relación de las alhajas de plata existentes en el Oratorio de Damas de la Reina entregadas por la sacristana al conserje de palacio. En ella se incluyeron cálices, copones, vasos de plata sobredorada, candeleros, palmatorias, acetres, hostiarios, un atril, una lámpara y otros objetos destinados a los oficios religiosos. AGP, Gobierno Intruso, caja 115.

19. Este dato se confirma años después, en 1817, cuando, al acercarse el parto de la reina, se tuvo que encargar una nueva pila y objetos de plata y oro para servir en los bautizos. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 346.

20. Además, sus funciones ya no se contemplaban en el nuevo Reglamento de la Real Casa.

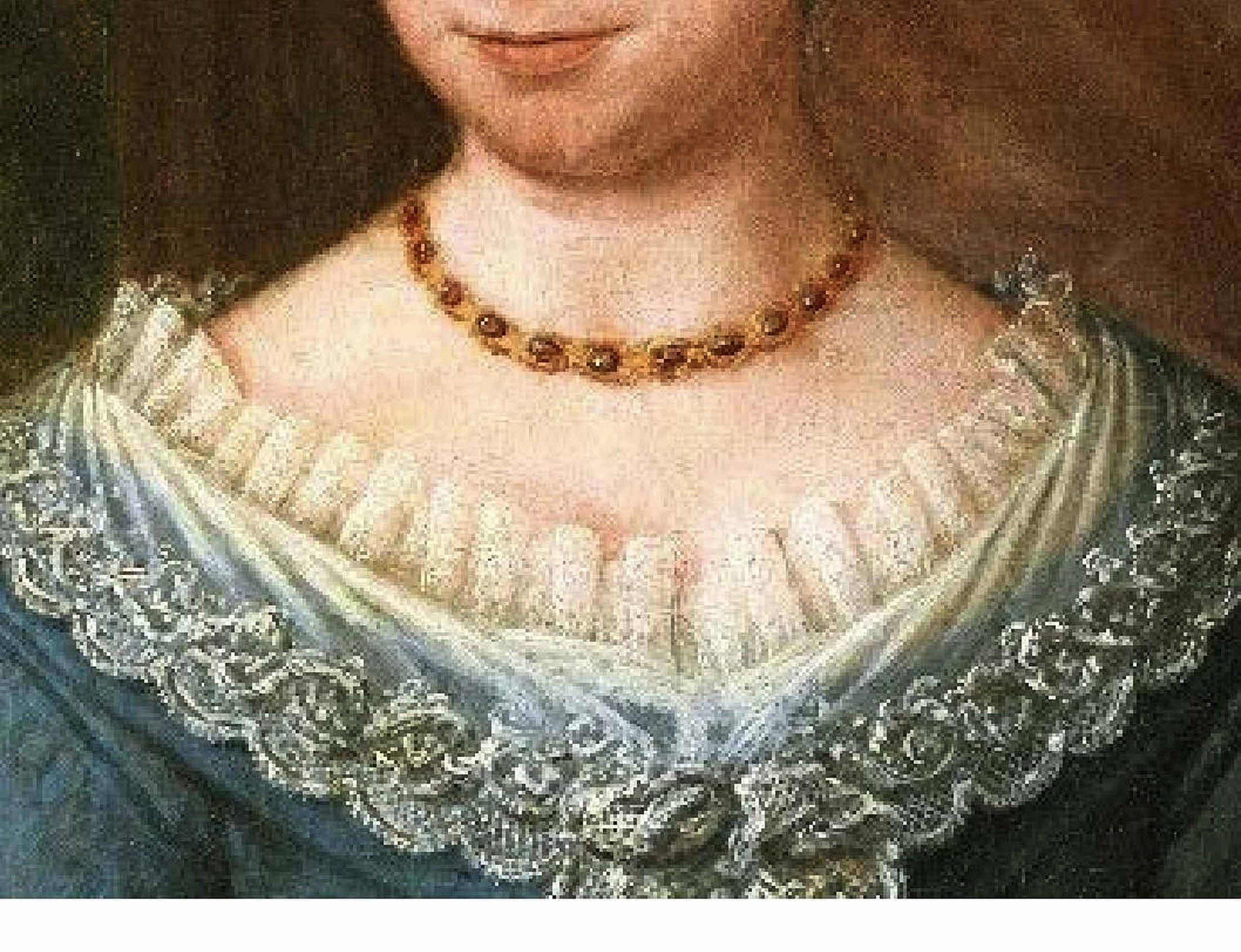
21. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 315.

22. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 317.

23. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 34.

24. Luis Venancio de Vera, jefe de la Real Guardarropa, ya anticipó esta información el 26 de julio de 1814 cuando comunicó al sumiller de Corps que el rey Carlos IV le ordenó, el día que abdicó en Aranjuez, que entregara a su hijo Fernando todos los diamantes pertenecientes a la Corona y todas las alhajas y ropa que estuviera a su cargo. Después se marchó a Caravaca (Murcia) y cuando regresó le comunicaron que todo lo que había entregado fue saqueado y robado por los franceses. AGP. Administración General, leg. 915.

25. AGP, Sec. Histórica, caja 142.



The Art of Glass and Jewellery

The use of goldstone, or aventurine glass, in an early eighteenth-century Dutch necklace

Suzanne van Leeuwen

Junior Curator and Conservator of Jewellery, Rijksmuseum, Amsterdam

Resumen

En 2016, el Rijksmuseum en Amsterdam adquirió un collar holandés de principios del siglo XVIII hecho de oro y vidrio aventurina. El uso de vidrio (o cola) para imitar minerales naturales y piedras preciosas es una práctica antigua que ya se dominaba con éxito en el antiguo Egipto, Grecia y durante la época romana. Desde la época medieval, se incluyen en los libros de recetas de toda Europa pastas y esmaltes que imitan piedras preciosas específicas. Uno de los centros de producción más importante de este «vidrio para piedras preciosas» fue la isla veneciana de Murano. Des de siglo XIII a mediados del siglo XVIII, los fabricantes de vidrio venecianos pudieron producir vidrio en un rango infinito de colores y claridad, en parte por la imitación de piedras preciosas.

Un tipo de este cristal de Murano cuenta una historia diferente sobre los orígenes de la imitación de piedras preciosas. Goldstone o vidrio de aventurina, era un producto típico de Murano y ha sido utilizado en recipientes de vidrio y en joyas durante más de cuatrocientos años. La mayoría de la gente conoce este material porque era popular en las joyas del siglo XIX e hizo un retorno durante los años sesenta y setenta. La historia de la aventurina y su uso como piedra facetada o cabujón en joyería es mucho más antigua y, para explorar esta historia, se formularán las siguientes preguntas en este artículo. ¿Cuándo se produjo el cristal de aventurina por primera vez y cómo se describe en las fuentes antiguas? ¿Cómo se produjo y para qué tipo de objetos se utilizaba este tipo de vidrio? Para tratar esta revisión histórica y técnica en perspectiva, el collar holandés adquirido recientemente, o *bootjescollier*, actuará como punto de referencia.

En este artículo, el arte de la joyería y el arte de la fabricación de vidrio confluyen en una pieza histórica muy importante para la historia de la joyería holandesa.

Palabras clave: Rijksmuseum, joyería, piedra de oro, vidrio, venturina.

Resum

En 2016, el Rijksmuseum d'Amsterdam va adquirir un collaret holandès de començament del segle XVIII fet d'or i vidre aventurina. L'ús de vidre (o cola) per imitar minerals naturals i pedres precioses és una pràctica antiga i ja es dominava amb èxit a l'antic Egipte, Grècia i durant l'època romana. Des de l'època medieval, s'inclouen als llibres de receptes d'arreu d'Europa pastes i esmalts que imiten pedres precioses específiques. Un dels centres de producció més importants d'aquest «vidre per pedres precioses» va ser l'illa veneciana de Murano. Del segle XIII fins a mitjan segle XVIII, els fabricants de vidre venecians van poder produir vidre en un rang infinit de colors i transparències, en part per la imitació de pedres precioses.

Un tipus d'aquest cristall de Murano explica una història diferent sobre els orígens de la imitació de pedres precioses. *Goldstone* o vidre aventurina, era un producte típic de Murano i ha estat utilitzat en recipients de vidre i en joies durant més de quatre-cents anys. La majoria de la gent coneix aquest material perquè era popular a les joies del segle XIX i va fer un retorn durant els anys seixanta i setanta. La història de l'aventurina i el seu ús com a pedra facetada o caboixó en joieria és molt més antiga i, per explorar aquesta història, es tractaran les següents preguntes en aquest article. Quan es va produir el vidre aventurina per primer cop i com es descriu a les fonts antigues? Com es va produir i per quin tipus d'objectes s'utilitzava aquest tipus de vidre? Per posar aquesta revisió històrica i tècnica en perspectiva, el recentment adquirit collaret holandès, o *bootjescollier*, actuarà com a punt de referència.

En aquest article, l'art de la joieria i l'art de la fabricació de vidre conflueixen en una peça històrica molt important per a la història de la joieria holandesa.

Paraules clau: Rijksmuseum, joieria, pedra d'or, vidre, venturina.

Abstract

In 2016, the Rijksmuseum in Amsterdam acquired an early eighteenth-century Dutch necklace made of gold and goldstone, or aventurine glass. The use of glass (or paste) to imitate natural minerals and gemstones is an ancient practice and was already successfully mastered in ancient Egypt, Greece and during the Roman era. From medieval times onwards, pastes and enamels imitating specific gemstones are included in recipe books all over Europe. One of the most important production centres of this 'gemstone glass' was the Venetian island of Murano. From the thirteenth to the middle of the eighteenth century, Venetian glass makers were able to produce glass in an infinite range of colours and clarity, partly through the imitation of precious gemstones.

One type of this Murano glass tells a different story regarding the history of imitating precious stones. Goldstone, or aventurine glass, was a typical product of Murano and has been used for glass vessels and in jewellery for over 400 years. Most people know this material because it was popular in mid-nineteenth century jewellery and experienced a revival in the 1960s and 1970s. The history of goldstone and its use as a faceted or cabochon stone set in jewellery is much older though, and to explore this history the following questions will be addressed in this paper. When was aventurine glass first produced and how is it described in the ancient sources? How was it produced and for what kind of objects was this type of glass used? To put this historical and technical review into perspective the recently acquired Dutch necklace, or *bootjescollier*, will act as a reference point.

In this paper the art of jewellery and the art of glassmaking come together in a historic piece, very important for the history of Dutch jewellery.

Key words: Rijksmuseum, jewellery, goldstone, glass, aventurine.

Introduction

The jewellery collection of the Rijksmuseum in Amsterdam consists of approximately 1,100 pieces ranging in date from the fourth century CE up to 2007. In the so-called Special Collections, the museum visitor can admire some of the most important trends in jewellery history with a particular focus on jewels that were either made or collected in the Netherlands[1]. In 2016, the Rijksmuseum acquired an early eighteenth-century Dutch necklace made of gold and goldstone, or aventurine glass [figures 1 and 2]. The use of goldstone had until then not been recorded in Dutch jewellery of this period. The age and provenance of the necklace combined with the use of this sparkling glass material make it an interesting object of study and a welcome addition to the jewellery collection of the Rijksmuseum.

With the acquisition of this necklace, the history and the production of aventurine glass became a topic of study. Most people know this material because it was popular in mid-nineteenth century jewellery and experienced a revival in the 1960s and 1970s. Nowadays, you can find it in any *bijouterie* around the world. What is often forgotten is that this material has been used for glass vessels, jewellery, and other little trinkets for more than four hundred years. Up to the mid-nineteenth century, it was exclusively produced on the Venetian island of Murano and the recipe for making goldstone was only known to a few families of glassmakers. To explore the history of this gem material and its use in a Dutch jewel, several topics will be addressed in this paper. After a description of the necklace, the Venetian history and production of goldstone will be discussed, as well as the references to this material in eighteenth-century Dutch sources.



Figure 1
Necklace of gold and goldstone, Dordrecht.



Figure 2
Back of the necklace. 1701 or 1722, l. 34 cm. BK-2016-5, Rijksmuseum, Amsterdam.





Figure 4
Detail of the three hallmarks the links of the necklace.

Figure 3
Three hallmarks on the back of one of a necklace.

The necklace

The necklace was made in the Dutch town of Dordrecht in 1701 or 1722, based on the hallmarks on the underside of one of the links [figures 3 and 4]. From left to right, we can identify a crowned rose (Dordrecht city assay mark), an unidentified maker's mark, and the year letter K (representing either 1701 or 1722)[2]. So far, this necklace is the only known early eighteenth-century golden jewel hallmarked in Dordrecht. Because the eighteenth-century insculpation plates, bearing the hallmarks of the registered goldsmiths and silversmiths in Dordrecht, have not survived, the maker's mark and the name of the goldsmith remain unidentified.

Bootjescollier

The style of the necklace is typically Dutch and is called a *bootjescollier* or a *bootjesketting*. The term 'boot' refers to the oval shape of the individual links, but it is still not entirely clear how this term became synonymous with this type of necklace. The term probably derives from the French *boîte a portrait*, a term that has been in use since at least the sixteenth century to describe a painted or drawn figure within a metal setting usually decorated with gemstones. The typically oval shape of these portraits has gradually become associated with the shape of the links of the Dutch 'bootjescolliers'[3].

This type of necklace was most often worn in the Dutch provinces of Friesland, Groningen, and Holland, and form part of the traditional costume of the region [figure 5]. Most examples that are now part of museum or private collections date from the nineteenth and (early) twentieth centuries, and are set with pyrope-almandine garnets. These dark red stones were the most popular (and affordable) stones to set in these necklaces; to find one which is set with different stones is a true exception. Besides the Rijksmuseum necklace only two other (late) eighteenth-century examples have been identified in Dutch collections so far[4]. One of these is set with (moss) agate.

Construction

The necklace is made up of thirteen links (*boten*) of 22-carat gold and a catch in fine wirework or filigree. Filigree describes the use of thin, plain, or twisted metal wire, or thinly hammered sheet, soldered in intricate patterns within a metal frame[5]. The city of Dordrecht was well known for its production of fine gold wire in this period. The two flat gold wires that join the links together are of different lengths. The inner wire is made a little shorter to create a curve in the necklace so that it lies flat on the lower end of the neck. The joins are decorated with a filigree pattern. The oval links are set with faceted goldstone and the shapes of the stones are all slightly different. They differ in height and the facets of the rose-cut stones all vary, a sign that they were all cut and polished by hand.

Goldstone

The discovery of goldstone is usually dated to the beginning of the seventeenth century, although recent archaeological finds push the date back to the second half of the sixteenth century. During excavations near the northern Italian town of Ferrara, an elaborate goblet decorated with aventurine striations was found. The pottery that was found with it points to a production date in the second half of the sixteenth century[6]. In one of the first publications on the art of glassmaking, Antonio Neri's *L'Arte Vetraria* (1612), goldstone is not mentioned. It is first described in the inventory of a Venetian goldsmith in 1626 and again in another inventory in 1630. The inventory from 1626 lists objects in the possession of D. Rimondo Rimondi and the listed goldstone is in pieces: '*pasta venturina in tocchi*'. The goldstone in the 1630 inventory is listed together with some natural gemstones and some fake pearls[7]. The first recipes for making goldstone date from 1644 and were written down by the Venetian glassmaker Giovanni Darduin (1616–1688). He explains that the name *venturina* is derived from the fact that this material was difficult to produce: '*perchè sortisse più per ventura che per scientia*' (more by chance than the glassmaker's skill)[8]. Therefore, glass specialists believe that the invention of goldstone was perhaps not intentional and that it remained a matter of 'good luck' (*ventura*) to produce batches of a consistent quality[9].

Production

In his 1644 manuscript, Darduin mentions two different recipes for the creation of goldstone, or, as he also calls it: *pasta stellaria*[10]. Recipe number 149 and 150 more or less describe the same manner to produce goldstone. To a crucible with molten common (cullet) glass several metals (oxides) must be added. Besides lead, tin, and iron, a substantial amount of copper is added gradually and Darduin states it is very important that the mixture is stirred regularly until the glass reaches the right temperature (between 1,000–1,500 °C). The kiln must be kept at that same temperature for eight to ten hours to homogenise the glass, after which the kiln door must be closed[11]. To transform the glass mixture into aventurine glass, the fire must be put out and the glass must be cooled naturally without opening the kiln[12]. Although Darduin provides us with a detailed recipe, he states that even with these precise amounts it was not always guaranteed that a proper batch was produced. In one particular year, almost forty crucibles of glass were melted without success[13].

Goldstone in the Netherlands

Although goldstone was a product of Venice, the Rijksmuseum necklace shows that it was (readily) available in the Netherlands in the early eighteenth century[14]. The first explicit reference in a Dutch publication found so far is the 1743 description of aventurine in the *Huishoudelijk Woordenboek* (ecumenical dictionary) by the French priest Noel Chomel (1633–1712)[15]. It is described as '(…) a reddish stone, tending to yellow, covered with golden specks, very pretty and pleasant to behold'[16]. The natural variety (probably meaning the quartz variety) is said to be found in France, and the description continues by explaining how the artificial aventurine is produced:

> De door kunst gemaakte is een zoort van glas-wording, of een mengzel van koopere Hamerslag gemaakt, geduurende de smelting van 't glas over 't vuur. Hy word Avanturine genaamt, om dat hy by avontuur of geval is ontdekt uit het kooper Vylzelstof, dat by geval in het gesmolten glas viel. Die met brand-verwe schilderen, Gebruiken de avanturine. Dezelve laat zig gemakkelyk polysten, maar is zeer bros. Men gebruikt ze tot allerlei fraijigheden, als tabaks-doozen, horologie-kastjes, enz[17].

The description is similar to that written by Darduin—making aventurine was basically a matter of luck: copper dust accidentally fell in the melted glass. When we look at the description above on how goldstone is actually produced, it becomes clear that the simple addition of copper particles is just the first step in the process and certainly not the most decisive one. In 1782, the Dutch physician and naturalist Martinus Houttuyn published a volume on stones (*Steenen*) as part of his series on natural history (*Natuurlyke Historie*)[18]. In discussing the sunstone feldspar, Houttuyn remarks that the term 'avanturine' is used in the wrong way to describe the natural mineral. Instead, Houttuyn writes that this term should only be used to describe goldstone: 'a composition of glass, which is a bright brown-red and full of gold coloured speckles'[19]. The difference between the artificial material and the natural counterparts was well understood, but in several Dutch newspapers from this period goldstone is also described in the form of a lacquer used in furniture[20]. When reading these sources the context in which the terms goldstone or aventurine are being used must be clear. The fact that it was an exclusive product from Murano may have added a lot of extra value to the glass material next to the precious natural minerals.

Conclusion

The use of goldstone in an early eighteenth-century necklace is not unusual when the earliest sources on the history of this Venetian glass are considered. The fact that this material is set in a Dutch necklace, combined with the difficulty of producing consistent batches of this glass, do make the Rijksmuseum necklace a unique piece within the history of Dutch jewellery.



Figure 5
Harmanus Serin, *Portrait of Maria de Veer (1681-1759)*, Alkmaar, c. 1755, oil on canvas, 85x67 cm. ©Cultural Heritage Agency, The Netherlands (with permission).

FOOTNOTES

1. Since the reopening of the museum in 2013, the jewellery collection of the Rijksmuseum is housed in The Tiffany & Co. Foundation Jewellery gallery.
2. Based on new studies of the hallmarking system of Dordrecht. This system is being studied and revised by Dirk Jan Biemond, Curator of Metals at the Rijksmuseum, for his forthcoming publication on gold and silver produced in cities outside Amsterdam.
3. Another theory states that it is derived from the oval shape of a boat, which translates as *boot* in Dutch.
4. The Museum Rotterdam houses a gold 'bootjesketting' made by the Rotterdam goldsmith Willem van Aken in 1799. Museum Rotterdam: inv. no. 75111.The Zuiderzeemuseum in Enkhuizen has another eighteenth-century 'bootjesketting' in its collection. This necklace dates from 1775–1800 and is set with garnets or red glass. Zuiderzeemuseum: inv. no. 002870.
5. Filigree is often confused with so-called cannetillé work. Cannetillé work uses the same types of wire or sheets, but instead of a flat, 2D design, a 3D design is created.
6. Verità, M.; Zecchin, S. Scientific Investigation of a Venetian Polychrome Goblet of the 16th Century. *Journal of Glass Studies*. 2008, Vol. 50, p. 115. The Oxford Art Online database describes aventurine as being already manufactured in antiquity and being rediscovered in the sixteenth century. I have found no other sources that date the discovery of goldstone in antiquity or physical examples, so this remains a point under consideration.
7. Zecchin, P. La pasta venturina, vetro speciale muranese. *Journal of Glass Studies*. 2005, Vol. 47, pp. 93; Tonini, C.; Miotti, S. The Use of Aventurine From the Late 1700s to the Early 1800s. *Journal of Glass Studies*. 2008, Vol. 50, p. 323; and Moretti, C., *et al*. Le verre aventurine (*avventurina*): son histoire, les recettes, les analyses, sa fabrication'. *ArchéoSciences*. 2013, Vol. 37, p. 136.
8. Cited in Zecchin, S. La pasta venturina, vetro speciale muranese, *cit. supra*, pp. 93; and Verità, M. 2014, p. 61.
9. Moretti, C. Le verre aventurine (*avventurina*): son histoire..., *cit. supra*, p. 136.
10. Darduin describes goldstone with two terms: *pasta stellaria* ('star glass') and *venturina*.
11. With regards to the exact temperature the glass with the added materials needs to be melted, both in Darduin and in recent articles no specific temperatures are mentioned. Of course, Darduin was not able to measure the temperature exactly; he had to rely on his experience and the colour of the fire and the glass itself. The main ingredient of Venetian glass was silica (SiO_2) and in normal circumstances fused silica glass will have melting temperatures between 1,000 and 1,500 degrees °C.
12. Summary of recipes number 140 and 150: 150 pounds of common glass, 8 pounds of lead and tin oxide, 8 pounds of red copper oxide and 2.5 pounds of mill scale iron. See Moretti 2013, p. 136.
13. Cited in Zecchin, S. La pasta venturina, vetro speciale muranese, *cit. supra*, p. 93, and Moretti, C. Le verre aventurine (*avventurina*): son histoire..., *cit. supra*, p. 140.
14. Although there are more references to this material in nineteenth-century sources, I will limit myself here to two eighteenth-century descriptions to keep it connected to the necklace.
15. The original French version of his *Dictionnaire œconomique* was published in 1709 and does not contain a reference to aventurine; the reprint from 1740 does contain a short reference but it is not as lengthy as the Dutch translation from 1743. Chomel, N. *Dictionnaire œconomique. Contenant Divers moy'ens D'aumenter et conserver son bien et meme sa sante*, Lyon, 1709
16. 'Dit is een roodachtige Steen, of trekkende na den geelen, doorzaijd met goude stipjes, zeer fraai en aangenaam voor het gezigt.' Noel Chomel, *Huishoudelyk Woordenboek. Vervattende vele middelen om zijn goed te vermeerderen en zyne gezondheid te behouden*, Leiden and Amsterdam, 1743, p. 59

17. Chomel, N. *Cit. supra*, p. 59.

18. Houttuyn, M. *Natuurlijke Historie. Deel 3, stuk 3: de Steenen*, Amsterdam, 1782.

19. '… terwyl men verkeerdelyk aan dezelven den naam van Avanturine geeft, die eigentlyk aan den zogenaamden Goudsteen, een compositie van glas, welke helder bruin-rood is en vol Goudkleurige Stippen, toebehoort'. Houttuyn, M. *Cit. supra*, p. 261.

20. The term 'avanturine' was also used in Dutch newspapers from the second half of the eighteenth century when discussing different types of lacquer and varnishes used for the decoration of furniture. See for example the *Oprechte Haerlemsche Courant* from 29 September 1774: '… Echt Voorschrift tot het maaken van de berugte Vernis van Martin …. 8. De Avanturine of Luisterryke Spikkel …' This translates as: 'Recipes for making the famous varnishes of Martin … 8. The Avanturine or Wonderful Speckles…' Newspaper available on Delpher.nl.



Edmund Waterton's Brief Career of 'Pride, Folly, and Extravagance': Collecting Rings in the Nineteenth Century

Rachel Church

Victoria and Albert Museum, London

Resumen

La colección de Edmund Waterton (1830-1887) se compone de unos 800 anillos y es el núcleo central de la colección de Joyería del Victoria and Albert Museum. Waterton fue un ferviente católico, un anticuario autodidacta, y un coleccionista muy efectivo no sólo de joyas, sino también de manuscritos religiosos. Coleccionar anillos fue una pasión, particularmente durante el siglo XIX: los coleccionistas tenían como objetivo crear su propia 'Dactyliotheca' o enciclopedia de anillos, para mostrar el desarrollo del estilo en miniatura. Los cambios en las prácticas agrarias y la remodelación de ciudades también ayudaron a que los anillos fueran más accesibles a los coleccionistas a través de hallazgos y excavaciones casuales.

En este artículo, mostraré como Edmund Waterton reunió su colección y cómo se relaciona con otras colecciones importantes como la de Sir Augustus Wollaston Franks, del Museo Británico, la de Charles Drury Edward Fortnum, ahora en el Ashmolean Museum de Oxford, la de Ernest Guilhou en Francia y la de la familia Koch en Alemania.

La historia de Waterton también es una historia sobre la pérdida. Charles Waterton fue hijo de uno de los primeros conservacionistas ingleses, viajero y taxidermista, famoso por sus excentricidades personales, y su estilo de vida ascético. Quizá por eso, la vida de Edmund Waterton fue una vida lujosa y mundana. Gastó extravagantemente para construir sus colecciones y para mantener sus posiciones de prestigio como Caballero de la Orden de Cristo, caballero de Malta y Camarlengo Privado Papal. Después de haber gastado todo el dinero de su padre, vender el hogar familiar y endeudarse, Waterton se vio obligado a empeñar su colección de anillos. Cuando no pudo canjear la deuda, el recién creado South Kensington Museum (que ahora es el Victoria and Albert Museum) compró toda la colección junto con su catálogo manuscrito inédito.

En este artículo se tratará la creación de una colección de anillos y algunos de sus aspectos más destacados, el papel de coleccionar anillos en el siglo XIX y la manera en que la pérdida de Waterton encaja en la historia de uno de los primeros museos de artes decorativas del mundo.

Palabras clave: Victoria and Albert Museum Londres, anillos, coleccionista, Edmund Waterton, siglo XIX.

Resum

La col·lecció d'Edmund Waterton (1830-1887) consta d'uns 800 anells i és el nucli central de la col·lecció de Joieria del Victoria and Albert Museum. Waterton va ser un fervent catòlic, un antiquari autodidacte, i un col·leccionista molt efectiu no només de joies, sinó també de manuscrits religiosos. Col·leccionar anells va ser una passió, particularment durant el segle XIX: els col·leccionistes tenien com a objectiu crear la seva pròpia 'Dactyliotheca' o enciclopèdia d'anells, per mostrar el desenvolupament de l'estil en miniatura. Els canvis en les pràctiques agràries i la remodelació de ciutats també van ajudar a fer que els anells fossin més accessibles als col·leccionistes a través de troballes i excavacions casuals.

En aquest article, mostraré com Edmund Waterton va reunir la seva col·lecció i com es relaciona amb altres col·leccions importants com ara la de Sir Augustus Wollaston Franks, del Museu Britànic, la de Charles Drury Edward Fortnum, ara a l'Ashmolean Museum d'Oxford, la d'Ernest Guilhou a França i la de la família Koch a Alemanya.

La història de Waterton també és una història sobre la pèrdua. Charles Waterton va ser fill d'un dels primers conservacionistes anglesos, viatger i taxidermista, famós per les seves excentricitats personals i el seu estil de vida ascètic. Potser per això, la vida d'Edmund Waterton va ser una vida luxosa i mundana. Va gastar extravagantment per construir les seves col·leccions i per mantenir les seves posicions de prestigi com a Cavaller de l'Ordre de Crist, cavaller de Malta i Camarlenc Privat Papal. Després d'haver gastat tots els diners del seu pare, vendre's la llar familiar i endeutar-se, Waterton es va veure obligat a empenyorar la

seva col·lecció d'anells. Quan no va poder bescanviar el deute, el recentment creat South Kensington Museum (que ara és el Victoria and Albert Museum) va comprar tota la col·lecció juntament amb el seu catàleg manuscrit inèdit.

En aquest article, doncs, es tractarà la creació d'una col·lecció d'anells i alguns dels seus aspectes més destacats, el paper de col·leccionar anells al segle XIX i la manera en què la pèrdua de Waterton encaixa en la història d'un dels primers museus d'arts decoratives del món.

Paraules clau: Victoria and Albert Museum Londres, anells, col·leccionista, Edmund Waterton, segle XIX.

Abstract

Edmund Waterton (1830-1887), whose collection of nearly 800 rings forms the core of the Victoria and Albert Museum's Jewellery collection, was a fervent Catholic, a self-taught antiquarian and a very effective collector not only of jewellery but also religious manuscripts. Collecting rings was a particularly nineteenth-century passion – collectors aimed to create their own 'Dactyliotheca' or encyclopaedia of rings, to show the development of style in a miniature form. Changes in agrarian practices and the redevelopment of cities also helped to make rings more accessible to collectors through casual finds and excavations.

In this paper, I will show how Edmund Waterton put his collection together and how it relates to other major ring collections such as Sir Augustus Wollaston Franks, British Museum, Charles Drury Edward Fortnum – now at the Ashmolean Museum in Oxford, Ernest Guilhou in France and the Koch family in Germany.

Waterton's story is also one of loss. He was the son of one of the first English conservationists, the traveller and taxidermist Charles Waterton who was famous for his personal eccentricities and ascetic lifestyle. Perhaps in reaction to this, Edmund Waterton's life was one of luxury and worldly living. He spent extravagantly in order to build his collections and to maintain his prestigious positions as a Knight of the Order of Christ, a Knight of Malta and a Papal Privy Chamberlain. Having spent all his father's money, sold the family home and run into debt, Waterton was forced to put his ring collection into pawn. When he was unable to redeem the debt, the newly formed South Kensington Museum (now the Victoria and Albert Museum) bought the entire collection, along with his unpublished manuscript catalogue.

This paper will therefore look at the making of a ring collection and some of its most notable highlights, the role of ring collecting in the nineteenth century and how Waterton's loss fits into the history of one of the world's first decorative art museums.

Key words: Victoria and Albert Museum London, rings, collector, Edmund Waterton, 19th century.

The Victoria and Albert Museum in London has one of the finest collections of historic rings in the world and this is due in a large part to the activities of Edmund Waterton, a now little known nineteenth-century collector. His collection of over 600 rings came to the museum in 1871 and can be considered the foundation of the V&A collection.

Edmund Waterton (1830–1887) was a fervent Catholic, an antiquarian, and an avid collector of rings, religious manuscripts, and objects connected with the worship of the Virgin Mary. He was also a deeply difficult character whose personality dictated his collecting interests, but in the end led to his financial ruin and the loss of his collection [figure 1].

Edmund was born in 1830 to the Yorkshire naturalist Charles Waterton and his very young wife Anne. It would be impossible to understand Edmund's life and character without considering the extraordinary nature of Charles. Charles Waterton (1782–1865) has been described as England's first conservationist but was also mockingly described in *English Eccentrics* as 'an adolescent gorilla' by the author Edith Sitwell. Charles' life, and by extension Edmund's, was shaped by his equally strong interests in the preservation of the natural world and in his Catholic faith. These interests placed him at odds with general society in a Great Britain which was in the throes of the Industrial Revolution and where animals were believed to have been placed on Earth for the convenience of humans, and hunting, fishing, and shooting were part of the daily life of the upper classes. The Catholic faith had been out of favour in England since the Reformation of the sixteenth century and Catholics, associated with sedition, had been placed

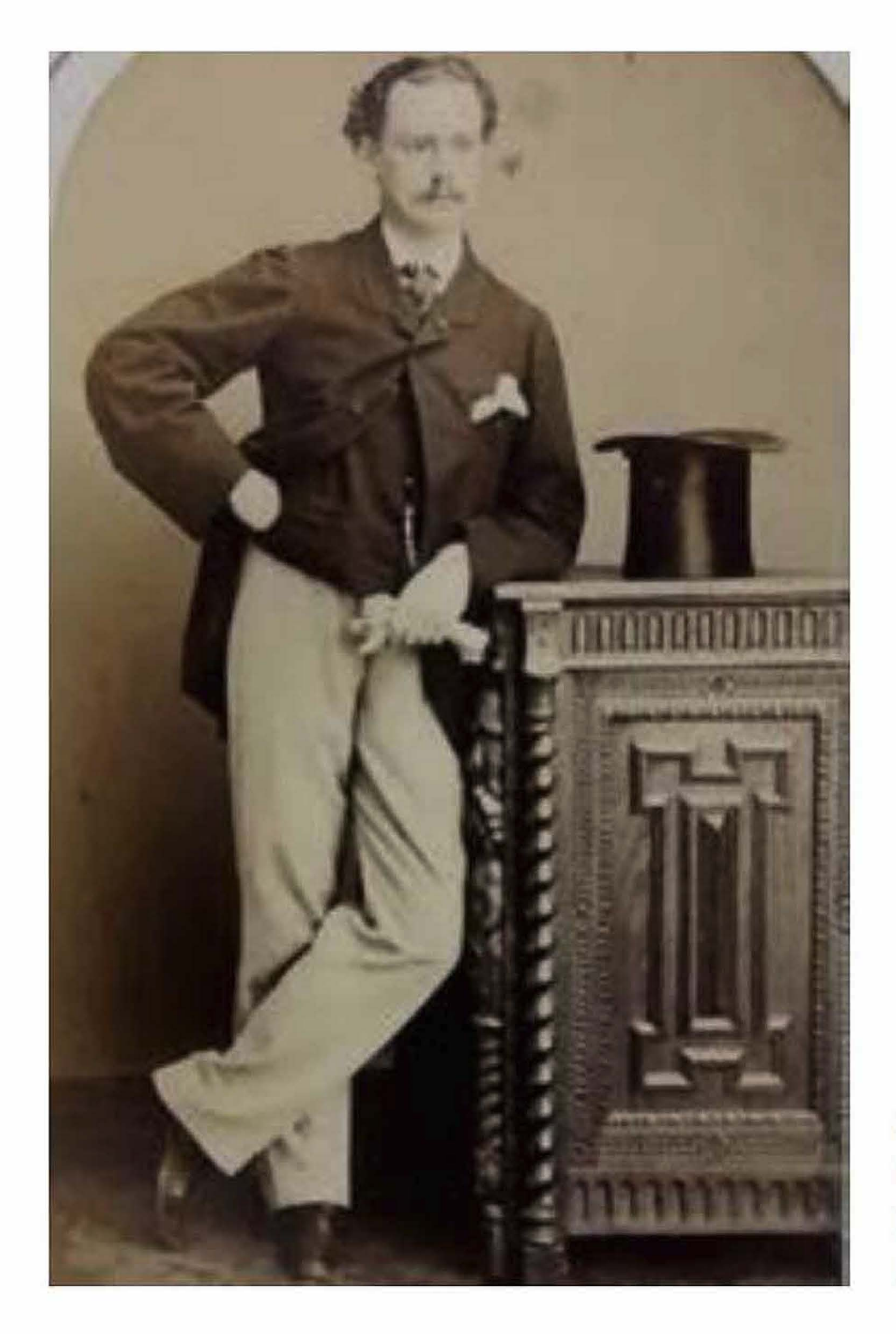


Figure 1
Carte de visite showing Edmund Waterton by Ghémar Frères; albumen *carte de visite*, 1860s, National Portrait Gallery, London, NPG Ax46929.

under a number of legal restrictions, although these were gradually lightened during the late eighteenth and nineteenth centuries. The Waterton family formed part of a small group of English recusant aristocratic families who had held onto their Catholic faith since the Reformation. According to Charles' own account they traced their history back to the Catholic martyr Sir Thomas More, as well as being connected to notable Catholic families such as the Bedingfields:

> The poet tells us, that the good qualities of man and of cattle descend to their offspring. '*Fortes creantur fortibus et bonis.*' If this holds good, I ought to be pretty well off, as far as breeding goes; for on the father's side, I come in a direct line from Sir Thomas More through my grandmother; whilst by the mother's side I am akin to the Bedingfields of Oxburgh, to the Charltons of Hazelside, and to the Swinburnes of Capheaton[1].

The Waterton family fortune, though still respectable, had been depleted over time by the restrictions placed on them due to their faith, which barred them from most forms of social and political advancement, and by the fines which they were required to pay for non-attendance at mass. The 1791 Roman Catholic Relief Act permitted schools such as Stonyhurst College, Lancashire, to offer education to Catholics, allowing Charles, and later Edmund Waterton, to be educated in England rather than on the continent; and the Roman Catholic Relief Act of 1829 allowed Catholics to sit in Parliament and take on other official roles. Catholicism was therefore a major shaping force for both Edmund and Charles Waterton, and, although it was increasingly acceptable to be a Catholic, it still placed the family a little out of the mainstream of society.

The Waterton finances were based on sugar plantations in British Guiana (then known as Demerara, a colony on the north coast of South America, bordering Brazil and Venezuela). As a young man, Charles Waterton travelled to Guiana to help his uncles run the family slave plantations. He was fascinated by the people and wildlife of the tropics, and his travels around the region resulted in the highly coloured account presented in *Wanderings in South America*, describing his encounters with native people, his exploits such as riding a caiman, and his early experiments in taxidermy. *Wanderings* was a contemporary bestseller and helped to cement Charles' reputation as an eccentric figure. One reviewer in the 1830s claimed that 'this delightful book is now in almost every hand in the land'[2]. Charles also had serious scientific ambitions, attested by his pioneering work in describing the preparation of the poison curare and his efforts to introduce a new and more naturalistic method of taxidermy.

On his return to England from Guiana, Charles built up a wall, at a cost of £9,000, around Walton Hall, his home on the outskirts of Wakefield, in the rapidly industrialising West Riding of Yorkshire. He wished to make a safe haven for the birds and animals he had loved since his childhood, and whose numbers were in precipitous decline. In 1827, he resolved to marry Anne, the daughter of his old friend Charles Edmonstone, a girl of fifteen at the time, whose christening he had attended in Guiana. After a very quiet marriage and a honeymoon journey through Europe, the couple returned to Walton Hall where Anne endured a difficult pregnancy. In April 1830, Anne gave birth to a healthy son but contracted puerperal fever and died a few short weeks later. The infant Edmund was placed under the care of his mother's sisters, Helen and Eliza, and a father whose eccentricities became ever more accentuated. Charles was famous for his rough style of dress, for avoiding general society and its restrictions, and for a playful

and prankish disposition. His personal life was ascetic—he slept in a room without windows, summer and winter, and transformed Walton Hall into a natural history museum filled with specimens of natural history, blow-pipes and feathered head-dresses collected on his travels, Old Master paintings, and, most notably, his own taxidermic creations, including some very strange objects such as the caricature of Martin Luther, created by adding horns to a gorilla[3]. The value of his scientific work was recognized by Charles Darwin, who visited him at Walton Hall, and a passage in *The Newcomes*, by his friend the novelist William Thackeray, testifies to his moral worth: 'I could not but feel a kindness and admiration for the good man. I know his works are made to square with his faith; that he dines on a crust, lives as chastely as a hermit, and gives his all to the poor'[4].

It is difficult to know what relationship Charles shared with Edmund during his childhood. Certainly, the visits by Charles to Stonyhurst College, in which he entertained Edmund's school friends by playing practical jokes and standing on his head, might have been difficult to endure. Charles' refusal to submit to the rules of polite society, his shabby clothing, and ascetic lifestyle were very different to Edmund's interest in his family lineage, in fine clothing and foods, and his antiquarian interest in rings and religious manuscripts. Although father and son shared an urge to collect, they do not seem to have felt any sympathy for each other's interests.

Just as Charles Waterton's study of natural history fits into the scientific environment of Charles Darwin and John Audubon, Edmund Waterton's interests were in sympathy with the growing nineteenth-century enthusiasm for collecting rings—as a group of objects which survived in great numbers and which could be used to show the development of styles and ideas, rings were a tempting field of study for collectors. Waterton was in contact with other notable contemporary collectors such as Sir Augustus Wollaston Franks, whose collection is now at the British Museum, Charles Drury Fortnum, who left his collection to the Ashmolean Museum in Oxford, Ernest Guilhou and Louis Fould in France, and the Koch family (whose collection has recently gone on display in the National Museum in Zurich)[5].

Waterton did not merely want to accumulate a large collection, but intended to make an academic study of his rings. His belief in their intrinsic interest is clear in the introduction to his *Dactyliotheca Watertoniana*—the manuscript catalogue of his collection which he planned to publish as a book—, which would both introduce his collection and serve as a historical discussion of the design and importance of rings:

> Of all the ornaments with which mankind has ever delighted to adorn itself, there was none more favourite nor more universally adopted than the Finger Ring. As a signet, in its primitive form, it was of the greatest importance, and of the regal rings it might literally be said that in their hands the Rings held the fates of many men, for, in ages gone by, the impression of their ring was equivalent to the sign manual of our days. As an ornament, it afforded the opportunity of lavish expenditure, and incredible sums were spent on rings and gems. [...]
>
> This collection has been formed for the object of illustrating the history of finger rings in chronological order, from the earliest times down to the eighteenth century. Many collections exist, but none of them have been formed on the principle I laid down for my guidance. I bought the first ring in 1853, and the collection has been steadily increasing ever since.

It has now become well known, and the many complimentary notices of it which have appeared in the magazines and other publications, lead me to believe that an illustrated catalogue will not be unacceptable to archaeologists, and to the public at large.

Now, although Pliny says that 'it is, indeed no easy task to give novelty to what is old, and authority to what is new; brightness to what is become tarnished, and light to what is obscure', still Seneca justly observes that *si omnia a veteribus inventa sunt, hoc semper novus erit usus et inventorum at aliis scientia et dispositio*. [But even if the old masters have discovered everything, one thing will be always new, the application and the scientific study and classification of the discoveries made by others.] This is my justification for what appears in the following pages and for any shortcomings, I address to my readers these lines of Ovid:

Da veniam scriptis, quorum non gloria nobis causa, sed utilitas, officium que fuit [Be kind to my writings whose purpose was not my glory, but their usefulness and the duty they performed]'[6].

The *Dactyliotheca* [figure 2], though unfinished, offers introductory scholarly essays for the types of rings presented in the collection, often drawing on Waterton's previously published articles, for example on cardinals' rings. Each ring is given a brief catalogue entry, sometimes accompanied by a line drawing. Some entries also given information about the provenance

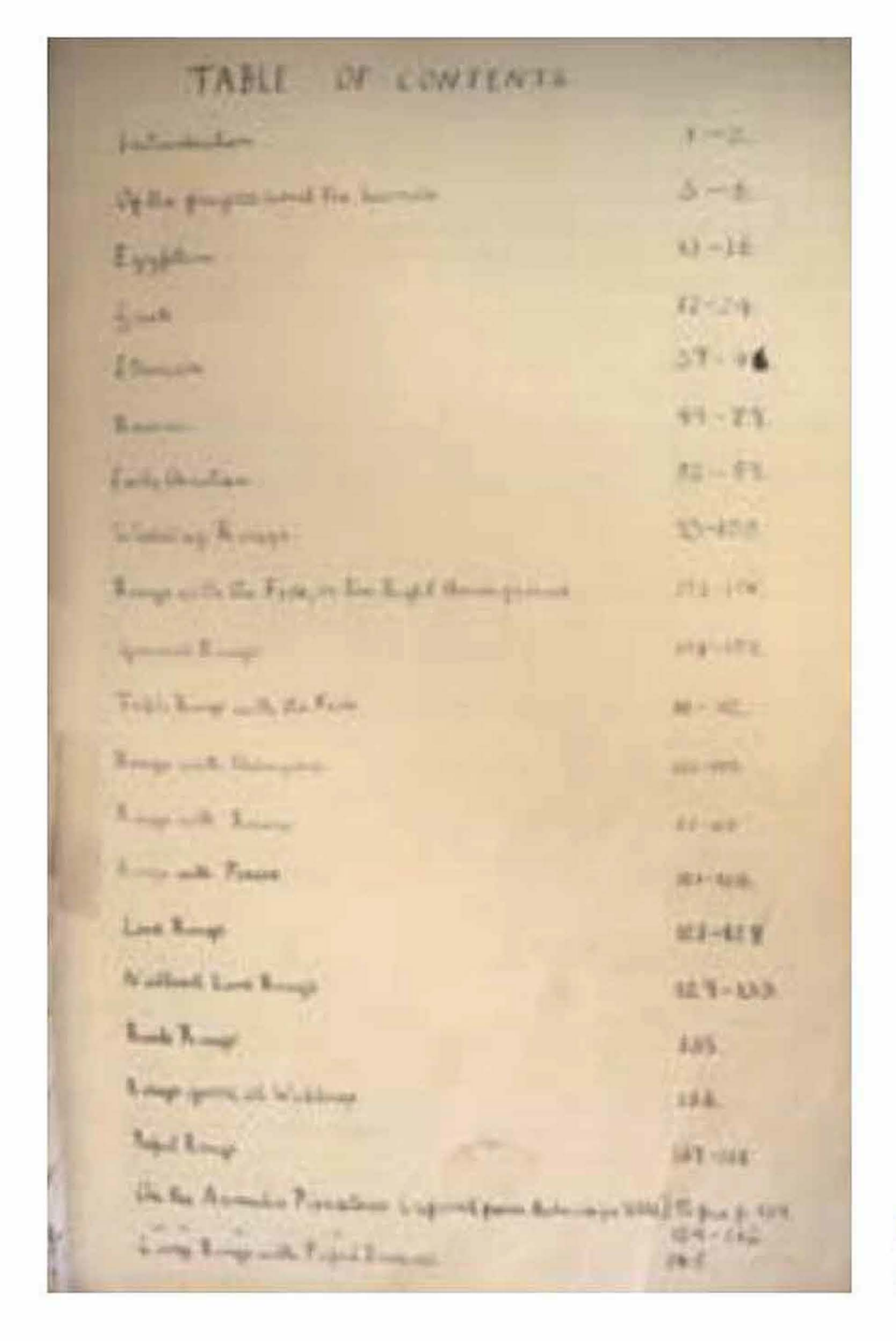

TABLE OF CONTENTS

Figure 2
Contents page of the *Dactyliotheca Watertoniana*.

of the ring or record remarks by other collectors. Had Waterton published the catalogue, it might have joined William Jones' *Finger Ring Lore* (1877) as a popular and widely read reference book on rings.

The collection now at the V&A does, as Waterton hoped, present a chronology of ring design. The earliest rings in the collection are from Pharaonic Egypt, the latest from the early nineteenth century, and the collection includes many fine Roman, medieval, and Renaissance rings. The collection also reflects some of Waterton's principal interests. His religious sensibilities are mirrored in some of the very beautiful medieval religious rings he collected, along with a small group of early Christian rings. His Catholicism and connection with the Papal court is evident in a series of thirteen extremely large base metal rings, set with glass or rock crystal and decorated with the arms of various Popes or Cardinals. Although their purpose is still unclear, they are often said to have been used a safe conduct for papal messengers[7].

Edmund, in common with other contemporary collectors, was particularly interested in rings, which he believed to be associated with famous historical figures. The ring now known as the 'Darnley ring' [figure 3] was one of his prized items and was long thought to be the betrothal ring of Mary Queen of Scots and her second husband, Henry Darnley. The front of the bezel is engraved with the initials M and H with a lover's knot, whilst a rather crude inscription on the back reads 'Henri L. Darnley 1565'. Later scholars have suggested that this inscription may be a later addition, but it is certain that Waterton firmly believed it to be original[8].

The collection also includes a very fine Anglo-Saxon ring [figure 4], the letters around the hoop forming the name Ahlstan, thought to have been bishop of Sherburne. Another ring, engraved with a bearded male head between the letter 'Aufret', was until very recently associated with the British king Alfred, although it now seems likely to have been made for a chief in Lombardy in the seventh century[9].



Figure 3
Darnley Ring, c. 1500–1600, engraved gold. 841-1871. Victoria and Albert Museum, London.



Figure 4
Ring, c. 600–700, engraved gold. 629-1871, Victoria and Albert Museum, London.

Edmund Waterton used his collection to research aspects of ring history and design. He took a particular interest in niello, a form of decoration made using a mixture of copper, silver, and lead oxides, and published a long article on the topic in 1862, illustrated by rings from his collection: 'My *Dactyliotheca* contains likewise two other examples of early niello. One is a gold denarius of Constantine IV … the other ring has a circular bezel with the bust of a female—possibly intended for our Blessed Lady—with the letters M.A.'[10]. It is unclear whether Waterton's interest in niello was prompted by the study of his rings or whether he actively collected rings decorated with niello in order to make a comparative study. According to the *Dactyliotheca*, his systematic collecting of rings appears to have begun in 1853, although his interest in the decorative arts was already evident as a schoolboy at Stonyhurst College. His contemporary recalled that 'The interior of his desk was a strange knick-knackery of beads, little altar crosses, and piles of old rare religious books …'[11]. In a letter of 1854, he explained that he had already collected nearly '1,000 volumes of useful and interesting books' as well as some antiquities and carved ivories he intended to display in his rooms[12].

After leaving school, he began to involve himself in the intellectual and social world, enjoying what he described as 'the opportunity of meeting with the principal savants of the day'[13]. Waterton became part of a lively society of collectors, scholars, and antiquarians. He was elected to the London-based Society of Antiquaries on 19 June 1851 and, as a member, he had the opportunity to meet other collectors, view objects from their collections, and to present his own. In 1854, he was listed as one of the Yorkshire secretaries for the society, alongside Edward Hailstone, who later rented Walton Hall when Waterton was unable to afford to live there himself[14]. Waterton presented a number of rings from his collection at the Society's meeting on Thursday 8 March 1855; the proceedings record that:

> Edward Waterton, Esq. F.S.A. exhibited Seven Rings, five of gold and two of silver, from his Collection, found at different places. One, of gold, representing the Holy Trinity, the Virgin Mary, and St Anne and a Pieta, dug up at Offord Abbey; and another set with a Sapphire on which is engraved a veiled female head, around which is the legend in Gothic character, TECTA. LEGE. LECTA. TEGE. One of the silver rings, dug up at Bury St Edmund's in 1853, had a monogram.

The ring set with the engraved sapphire is clearly recognisable as a ring now in the V&A (museum number 89-1899), whilst the gold ring found at Offord Abbey is museum number 693-1871[15]. At the meeting in 1855, Octavius Morgan exhibited a group of episcopal rings, drawn from both his collection and that of Edmund Waterton[16].

An undated letter from Edmund Waterton to fellow collector Sir Augustus Wollaston Franks (now in the British Museum) gives some insight into the relationship between Edmund and Franks and an idea of the exchange of objects and information between collectors. Referring to an object once in his collection, Waterton wrote:

> (...) You will be sorry to hear that I have lost the Rokeby seal. When I first missed it, I gave myself no concern, thinking that Beck had it, for I often lent it to him. But in Dec. 1864 I went to see him at Storrington, and found he had it not! Since that time I have been unable to trace it. I fear it was stolen together with a gold watch and a gold iconographic ring, and

another silver seal. Should you ever hear anything of it, please let me know, as I valued it very much...[17].

Franks was a Keeper at the British Museum, the President of the Society of Antiquaries, and a notable ring collector—his collection, catalogued by O.M. Dalton in 1912, was bequeathed to the British Museum. James Beck of Storrington, Sussex, was a collector and a clergyman, as well as the Sussex secretary for the Society of Antiquaries. His collection of rings was shown alongside Waterton's at the 1873 Loan Exhibition of Ancient and Modern Jewellery at the South Kensington Museum. Waterton and Franks clearly enjoyed a cordial relationship and Edmund presented Franks with at least three very fine Roman rings, now in the British Museum, as well as a sapphire ring said to have been found in the tomb of a bishop.

Waterton also corresponded with other collectors and society figures. His later financial troubles and the sale of Walton Hall mean that few of his personal papers have survived and most of the information about the provenance of the collection comes from the *Dactyliotheca*. No information is given about many of the rings recorded, but the manuscript does list the gift of a ring by the designer William Burges[18]; another ring was donated by the Lord Bishop of Newcastle and Hexham[19]; and a gold and sapphire medieval ring was given by the explorer and diplomat Robert Curzon[20]. Perhaps surprisingly, only one ring appears connected to Waterton's own family, a posy ring inscribed 'My promise past shall always last'[21].

Many of the rings were acquired in Italy. Waterton moved to Rome in 1850 after finishing his schooling and, in part thanks to Charles Waterton's connections and to his own Jesuit education, became a part of Vatican circles. In 1851, he assisted with a papal enquiry into attitudes in England towards the Immaculate Conception of the Virgin Mary[22], an endeavour which fitted well with his passionate personal interest in the Virgin and which culminated in his only published book *Pietas Mariana Britannica: a History of English Devotion to the Most Blessed Virgin Marye Mother of God* (London, 1879). In 1857, he was named as Pius IX's Privy Chamberlain, a position of honour but one without salary and which attracted considerable personal expense. In 1858, he became a Knight of the Order of Christ.

The *Dactyliotheca* makes it clear that Waterton's Roman years were a period of intensive collecting. A study of the *Dactyliotheca* allows us to begin to reconstruct Waterton's social circle and collecting habits. He had the opportunity to examine collections at the Uffizi Palace, Florence, and also received rings as gifts from Luigi Santini and Michelangelo Caetani, the Duke of Sermoneta, whose house was the meeting place for scholars and artistic and literary figures from across Europe[23]. He lists rings given to him by eminent Roman Jesuits—he was clearly part of intellectual Roman life, exchanging rings and information with fellow antiquarians. The entry on page twenty-three for a Greek ring notes that 'Father Garrucci S.J has favoured me with the following note on this ring: ...'. On page 41, 'Father Garrucci the eminent archaeologist of the Society of Jesus considers this a ring of great importance and has favoured me with the following note respecting it:..'. Raffaele Garrucci was a Jesuit priest, an archaeologist and an expert on early Christian art, publishing the six-volume *Storia dell'arte cristiana* (1872–81)[24]. He was the director of the Kircherian Museum at the Collegio Romana, a centre for archaeological research, and the excavator of the Roman catacombs. He would therefore have had easy

access to the antiquities being uncovered in Rome and, indeed, one of the rings in Waterton's collection (museum number 92-1899) was formerly in the Garrucci and Carlo Bonichi collections[25]. The bezel of this ring is an early Christian silver signet inscribed IANVARI VIVAS. Similar inscriptions can be found on other Waterton rings (for example, museum number 505-1871, engraved LIBERI VIVAS) and on inscriptions in the catacombs. Waterton was clearly interested in early Christian objects and discussed these rings[26] in his *Dactyliotheca*: 'Other Christian rings have acclamations or good wishes upon them, similar to those which are found on Roman Pagan rings, such as VIVAS IN DEO and the like. A ring in the Kircherian Museum has SPES IN DEO and Ficorini gives another with DEUSDEDIT VIVAS IN DEO.' It seems very probably that Garrucci and Waterton discussed these early Christian antiquities, particularly in the light of Garrucci's own finds in the catacombs, and Waterton apparently valued the 'IANVARI VIVAS ring sufficiently to retain it in his personal collection even when the rest of his rings were put up for sale. The ring did not enter the museum collection until 1899, some years after his death.

Two rings on pages 44 and 65 of the *Dactyliotheca* were reported as 'Presented by H.E. Cardinal Antonelli, Rome'. Giacomo Antonelli (1806–1876) was another notable figure in Vatican politics and Italian cultural life. He was the Cardinal of State from 1848 and Secretary of State to Pius IX. He was a contentious figure who attempted to defend the position and pre-eminence of the Papacy against the rising tide of secular politics. He shared Waterton's inability to manage money—leaving a large personal fortune and collection but disarray in the papal accounts[27].

Waterton also bought rings from antiquities dealers—it seems likely that in the majority of cases in the *Dactyliotheca*, where Waterton does not specify a donor, the ring was bought from a dealer or auction. The rapid industrialisation that wrought havoc on the natural world and caused Charles Waterton to create his own wildlife sanctuary brought a wealth of antiquities to the surface. New railway cuttings, deeper ploughing, and an increase in building driven by a rising population, all helped to unearth long buried objects. Again, the *Dactyliotheca* casts light on this, along with the possible perils of the practice: 'These two rings were found near Rome in 1860 whilst some cuttings were being made for the Railway. They were set with intaglios, and were broken into pieces by the villains who found them. They have been skilfully repaired by Signor Depollettti of Rome and the pastes substituted for the gems which I could not obtain'[28]. He may be referring to a Roman amber ring now in the V&A, broken into multiple pieces (Museum number 509-1871).

The Rome of the nineteenth century was according to Count Michael Tyskiewicz:

> …indeed a paradise for lovers and buyers of antiquities. Under Pius IX there still hung about the Eternal City, an atmosphere that was almost patriarchal or even provincial. In many respects, you might fancy yourself back in the eighteenth century… The calm that reigned there, and the liberty enjoyed by all who did not meddle with politics, the kind and cordial reception given to strangers by cardinals, nobles and people alike…[the] artistic and scientific surroundings - these and other reasons attracted a vast influx of rich foreigners, savants, nobles and sovereigns… As may be imagined, dealers in antiquities were numerous and much frequented[29].

Alongside his interest in rings, Waterton was also a book collector. Inspired by his Catholic faith, he put together what is still the largest single collection of copies of the *Imitatio Christi*, a fifteenth-century devotional text and instructional manual by Thomas a Kempis. Some insight into his behaviour as a collector may be given by a book dealer writing about Edmund who explained that: 'One of the pleasures of his life was to see the foreign packets come by post. He kept an oblong volume like a washing book, with all the editions that he knew of, some thousands in all and his chief delight was ticking one more off the lengthy *desiderata* like a schoolboy marking off the days of the holidays'[30].

Unlike his father Charles, he was delighted to take part in public life, enthusiastically showing his rings to archaeological meetings and writing articles on his collection. He had a cabinet made to store his collection, one of his few personal items known to have survived, and which is now in Wakefield Museum, Yorkshire [figure 5]. It has small trays inside to hold the rings and is inscribed at the top 'Dactyliotheca' and at the bottom 'Edmund Waterton of Walton Castle'. The family coat of arms is engraved on the handle.

He was a lender to the 1862 Special Exhibition of Works of Art on Loan at the South Kensington Museum (now the V&A), his entire collection being on display in a case. The display was extensively reviewed in the London Society magazine: 'For years past this gentleman has been collecting rings, not for their beauty or costliness, but for their illustrative character. He has here between five and six hundred. It is a speciality worth looking closely at for a few minutes'[31]. The display was also listed in the *Illustrated London News* of January 1863 and many of the rings shown found their way into the V&A collections[32].



Figure 5
Edmund Waterton's ring cabinet, Wakefield Museum, Yorkshire.

His collection was subsequently shown at the museum's Loan Exhibition of Ancient and Modern Jewellery of 1873, in which:

> The Committee requests the possessors of Specimens of Ancient and Modern Jewellery and Personal Ornaments, remarkable either for the artistic design, or the fineness of the stones, or the skills displayed in their setting, to lend specimens to the South Kensington Museum, with the view of promoting the general improvement of the taste of the designer, the producer and the public generally[33].

The exhibition was a high-society affair and the all-female Committee was comprised of Princesses, Duchesses, and no less than eight Countesses. Waterton's collection, by now the property of the South Kensington Museum, was shown alongside rings belonging to Sir John Evans, CDE Drury Fortnum, Richard Henry Soden Smith, and A. H. Church, then librarian at the Museum.

The display of his collection at the 1862 Exhibition marked the high point of Edmund's career as a collector. His social ambitions, his collecting, and his unsalaried post as Papal Chamberlain led him to live well beyond his means. He ran up large debts, borrowing money from his father and aunts, to the extent that Charles, fearing for the future of the estate in Edmund's hands, chose to leave it to his sisters-in-law when he died in 1865. Edmund refused to accept this and took the two aunts, who had brought him up and lived with his family for their entire adult lives, to court to have the will overturned. When he succeeded, he moved into Walton Hall, opened the grounds of the house up to shooting parties, discarded his father's papers and belongings, and led what a contemporary described as a brief career of 'pride, folly, and extravagance'[34].

Waterton's growing financial troubles led to the hard decision to part with his ring collection. A catalogue of 411 of the rings was prepared by the London auction house Christies Manson and Woods, published as a 'Catalogue of the very extensive and valuable collection of antique and medieval rings formed by that well-known collector E. Waterton, Esq. K.C.H., FSA, comprising Egyptian, Greek, Etruscan, Roman, early Christian, Byzantine, Merovingian, Gnostic and Anglo-Saxon rings; nielloed Italian rings, rings with gems and crystals, papal and other ecclesiastical rings, gimmel and triple fede rings, wedding rings, old signet rings …'[35]. The sale was due to be held from 29 February 1868 to 3 March, but, as the objects from that sale are amongst those offered to the V&A by Robert Phillips on 5 May 1869, it seems clear that the sale was called off. On the sixth of March 1868, just a few days after the aborted Christies sale, Edmund Waterton signed a memorandum of agreement with the London goldsmith Robert Phillips to borrow £1,000 at a rate of 5 per cent, to be repaid on or before 6 March 1870[36]. The collection of rings along with the *Dactyliotheca*, described as 'a complete list of which said Rings is contained in the written catalogue accompanying the same', was put up as security. Waterton was also liable to make half yearly interest payments in March and September whilst the loan ran. Perhaps Waterton failed to make these payments. By 5 May 1869, Robert Phillips wrote to the South Kensington Museum suggesting that he was in a position to offer the entire collection to the museum. Phillips was wise to use Waterton's rings to settle the debt—from the *London Gazette*, we learn that two of Waterton's other creditors, the goldsmiths Robert and Sebastian Garrard, had lost patience and initiated bankruptcy proceedings against him:

THE LONDON GAZETTE, 15 MARCH 1870.

The Bankruptcy Act, 1869. In the London Bankruptcy Court.

To Edmund Waterton, formerly of Walton Castle, Wakefield, in the county of York, Esquire, and who now resides at Ostend, in the Kingdom of Belgium. TAKE notice that a Bankruptcy Petition has been presented against you to this Court by Robert Garrard and Sebastian Garrard. of Panton-street, and No. 25, Haymarket, in the county of Middlesex, Goldsmiths and Jewellers, and the Court has ordered that the publication of this notice in the London Gazette shall be deemed to be service of the Petition upon you ; and further take notice, that the said Petition will be heard at this Court on the 7th day of April, 1870, at twelve o'clock at noon, on which day you are required to appear, and, if you do not appear, the Court may adjudge you bankrupt in your absence. The Petition can be inspected by you on application at this Court. —Dated this 11th day of March, 1870[37].

A further notice in the *Gazette* (28 April 1871) stated that as 'the court being satisfied that all the property of the bankrupt that can be realized without needlessly prolonging the bankruptcy has been realized, the court doth order and declare that the bankruptcy of the said Edmund Waterton has closed'[38].

Confusingly, a later notice in the *Gazette* shows that Waterton's bankruptcy was finally annulled in 1879 after Edmund, who was still in Belgium, made an earlier application to pay 'two shillings in the pound in discharge of debts owing to his creditors'[39].

The various bankruptcy notices make it clear that Edmund was residing in Ostend, Belgium, whilst his affairs took such an unpleasant turn[40]. Although the 1869 Bankruptcy Act had made bankruptcy easier, the social stigma remained. Increasing levels of industrial development and the associated risk for investors had led to growing rates of bankruptcy in the nineteenth century, attested by the lengthy lists in the *London Gazette*; but bankruptcy was seen as much as a moral failure as a financial problem, especially when, as with Edmund, the problems were caused by extravagance[41].

Not only was the bankruptcy listed in the *Times* and *London Gazette* but newspapers in Waterton's native Yorkshire, including the *Leeds Times* of 16 April 1870 drew the attention of their readers to 'the list of bankrupts in last night's Gazette [in which] appears the name of Mr Edmund Waterton. Mr Waterton, many of our readers will be aware, is the son of the late Mr Charles Waterton, of Walton Hall, near Wakefield, the distinguished naturalist'. Similar notices appeared in the *Sheffield Independent* and the *Bradford Observer*[42], making it quite impossible for Waterton to feel that anyone was unaware of his disgrace.

In 1877, Waterton sold his ancestral home of Walton Hall (or Walton Castle as he preferred to call it) and moved to the village of Deeping St James in Lincolnshire. Ironically, and perhaps as a sign of the final repudiation of his father's values, he sold Walton Hall to Edward 'Soapy' Simpson, the industrialist with whom Charles had carried out a lengthy legal battle over water pollution from Simpson's soap works.

With his bankruptcy, Waterton lost not only his collection of rings but also the unfinished manuscript of the *Dactyliotheca* and his place in a network of collectors, scholars, and antiquarians. However, his contributions to antiquarian and archaeological journals and his relationship with other collectors made a material difference to the burgeoning study of rings. Rather than becoming dispersed through auction as many other collections were, his rings were kept together and became the foundation of one of the great public jewellery collections, to be studied and enjoyed by visitors from around the globe.

A version of this paper was first presented to the 3rd Congrés Europeu de Joieria, Barcelona, 17–18 November 2016. I am grateful for the support of the Sculpture, Metalwork, Ceramics, and Glass Department, which allowed me to attend the conference.

FOOTNOTES

1. Waterton, Ch. *Essays on Natural History, Chiefly Ornithology*. London, 1839 (third edition), p. XV, quoted in http://overtown.org.uk/cw/Charles_Waterton/family-tree.htm [query: 01/09/2017].
2. Quoted in Blackburn, J. *Charles Waterton 1782-1865: Traveller and Conservationist*. London: The Bodley Head, 1988.
3. For biographies of Charles Waterton, see Blackburn, J. *Charles Waterton 1782-1865. Cit. supra*; Edginton, B. *Charles Waterton: a Biography*. Cambridge: James Clarke and Co, 1996. ISBN 978-0718829247; Hobson, R. *Charles Waterton, His Home, Habits and Handiwork*. London: Whittaker & Co. / Leeds: John Smith, 1866. Some of Waterton's most creative taxidermy is on loan from Stonyhurst College to Wakefield Museum, West Yorkshire.
4. Catholic Encyclopedia, *Charles Waterton*, [query: 12/07/2017]. http://www.catholic.org/encyclopedia/view.php?id=12226
5. Scarisbrick, D. C. D. E. Fortnum as a Collector of Rings and Gems, *Journal of the History of Collections*. 1 January 1999, Vol. 11, Issue 2, pp. 233–245, available in: https://doi.org/10.1093/jhc/11.2.233.
6. Waterton, E. *Dactyliotheca Watertoniana: a Descriptive Catalogue of the Finger Rings in the Collection of Mrs Waterton by Edmund Waterton K.Ch., F.S.A., M.R.I.A*, National Art Library (Great Britain). Manuscript. MSL/1879/1275, pp. 1–2.
7. Rings from the Waterton collection can be seen on the V&A website http://collections.vam.ac.uk/.
8. Museum number 841-1871, published by Way, A. Notice of the Darnley Ring. *Archaeological Journal*. December 1857, Vol. 14, pp. 297–300.
9. Gannon, A. The Double Life of Aufret – Revealed. *The Antiquaries Journal*. 2012, Vol. 92, pp. 115–127.
10. Waterton, E. On Niello. *Archaeological Journal*. 1862, Vol. XIX, p. 325.
11. Blackburn, J. *Cit. supra*, p. 158.
12. *Ibid.*, p. 160.
13. *Ibid.*
14. *Proceedings of the Society of Antiquaries of London*, Vol. 3–4: From April 1853 to June 1856, London: Society of Antiquaries, 1856.
15. *Ibid.*, p. 158.
16. *Ibid.*, p. 214.
17. Letter from Waterton to Franks, cited http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=47633&partId=1&people=77194&peoA=77194-3-18&page=1 [query: 17/07/2017].
18. *Dactyliotheca*, p. 105, cat. 7 refers to a silver ring with fede and crowned letter T: 'This elegant ring was found at Canterbury in 1854. Presented by William Burges, Esquire F.R.I.B.A.'. (Now museum number 858-1871).
19. *Ibid.*, p. 117, now museum number 895-1871.
20. *Ibid.*, p. 179, now museum number 90-1899.
21. *Ibid.*, p. 124, cat. 5: 'This ring formerly belonged to my maternal grandfather, Charles Edmondstone Esquire of Cardross Park M.B.' (museum number 914-1871).
22. Blackburn, J. *Cit. supra*, p. 159.
23. *Dactyliotheca*, p. 78: Finger of a colossal bronze statue with a ring on the second joint. Presented by Signor Luigi Santini. Rome 1860; p. 104, cat. 3- Roman silver ring with fede 'Presented by Don Michael Angelo Caetani, Duke of Sermoneta. Rome 1857'.
24. https://en.wikipedia.org/wiki/Raffaele_Garrucci, [query: 15/07/2017].
25. Spier, J. *Late Antique and Early Christian Gems*. Wiesbaden: Reichert, 2007, p. 24, cat. 66. ISBN 9783895004346.
26. Dactyliotheca, p. 88.
27. https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Antonelli,_Giacomo.

28. *Dactyliotheca*, p. 77.

29. Tyskiewicz, Count M. *Memories of an Old Collector*, quoted in Scarisbrick, D. C.D.E. Fortnum as a collector of rings and gems. *Cit. supra*.

30. Roberts, W. A Book Hunter in London (1895), quoted in Holbrook, J. *The Anatomy of Bibliomania*. Chicago: University of Illinois Press, 2001, p. 539. ISBN 978-0252070433. Originally published in New York in 1950.

31. *London Society: An illustrated magazine of light and amusing literature for the hours of relaxation*. 1862, Vol. II, pp. 532–33.

32. *The Illustrated London News*. 17 January 1863, Vol. 42, p. 82 [query: 01/09/2017] https://books.google.co.uk/books?id=PWUjAQAAMAAJ&pg=PA82&dq=waterton+edmund+illustrated+london+news+rings&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjqiZbJtYvWAhXsJMAKHQIxDXIQ6AEIKDAA#v=onepage&q=waterton%20edmund%20illustrated%20london%20news%20rings&f=false.

33. *Journal of the Society of Arts*. 1871–72, Vol. 20, p. 427.

34. Blackburn, J. *Cit. supra*, p. 215.

35. Priced copy in the National Art Library, http://catalogue.nal.vam.ac.uk/ipac20/ipac.jsp?session=D500460240764.14003&profile=nal&uri=full=3100001~!871458~!0&ri=1&menu=search&source=~!horizon. I am grateful to Robert Platun of the National Art Library for his advice on the catalogue. He suggests that the following details: the omission of the dates on the title page or first page of sale contents; the name of Christie's is omitted from the title page; the details of viewing and where copies of the catalogue may be missing from the title page; the conditions of sale are omitted on the reverse of the title page, indicating that the catalogue was prepared ahead of the planned sale but that the collection was withdrawn before the sale details were finalised and the catalogue distributed. Consequently, only two examples of this catalogue appear to survive in public libraries.

36. Waterton nominal file, Victoria and Albert Museum, accessible through the Archive of Art and Design.

37. https://www.thegazette.co.uk/London/issue/23598/page/1769/data.pdf, [query: 17/07/2017].

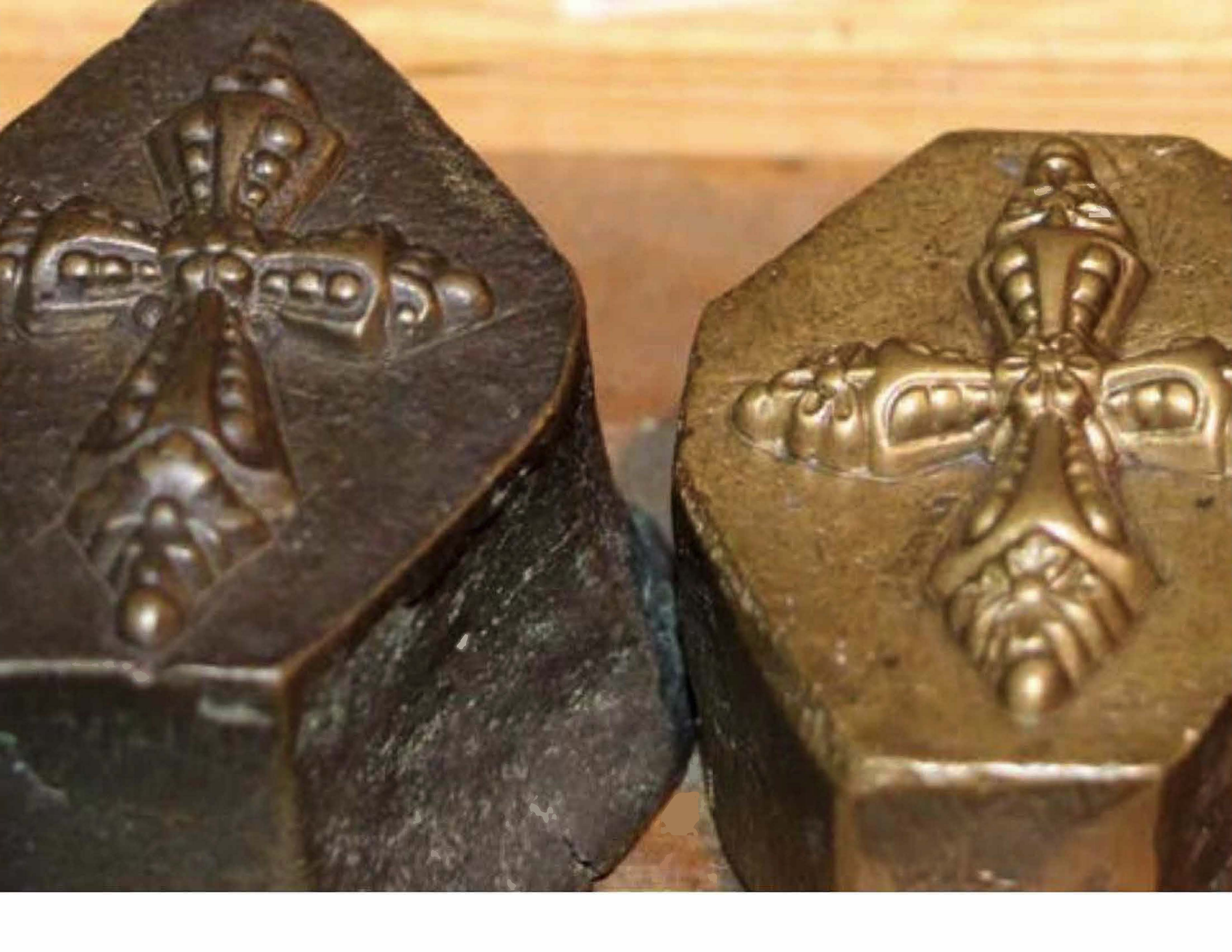
38. *London Gazette*, Part 2, 28 April 1871, pp. 2119–2120, https://books.google.co.uk/books?id=Ti5KAQAAMAAJ&pg=PA2119&dq=edmund+waterton+bankrupt&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiyueWMIZXVAhUrDsAKHYEzDTUQ6AEIKDAB#v=onepage&q=edmund%20waterton%20bankrupt&f=false, [query: 18/07/2017].

39. https://www.thegazette.co.uk/London/issue/24665/page/46/data.pdf. 'The Bankruptcy Act, 1869. In the London Bankruptcy Court. In the Matter of Edmund Waterton, formerly of Walton Castle, Wakefield, in the county of York, Esq., but now residing at Ostend, in the Kingdom of Belgium, a Bankrupt. WHEREAS under a Bankruptcy Petition presented to this Court against the said Edmund Waterton, an order of adjudication was made on the 7th day of April, 1870. This is to give notice, that the said adjudication was, by order of this Court, annulled on the 29th day of November, 1879.—Dated this 2nd day of January, 1879'.

40. Ostend appears to have been a favoured spot for the insolvent British. Novelist Anthony Trollope's father took refuge there from his creditors in 1834.

41. Weiss, B. *The Hell of the English: Bankruptcy and the Victorian Novel*. Cranbury, N.J.: Bucknell University Press, 1986.

42. *Sheffield Independent*, 9 July 1870; *Bradford Observer*, 10 June 1870.



A Collection in Context: the Production of Handmade Hollow Jewellery

Ana Cristina Sousa

Faculty of Arts and Humanities, University of Porto / CITCEM
(Transdisciplinary 'Culture, Space and Memory' Research Centre)

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar una colección de moldes de bronce del siglo XIX (de aproximadamente un millar y medio) que todavía se utiliza en un taller de orfebrería en Gondomar (una ciudad situada cerca de Oporto, Portugal). La colección pertenecía a un taller de Oporto que cerró durante la década de 1970 y corría el riesgo de desaparecer. La compró el taller de Gondomar que comenzó a utilizarla nuevamente desde ese momento. Estos moldes se utilizan en la técnica de estampación, un proceso de realización de un patrón de relieve sobre metal forzando, con un golpe de martillo, un punzón con el patrón deseado de relieve en una lámina de metal sobre el molde correspondiente. Es un proceso manual antiguo y permite hacer varios objetos idénticos al mismo tiempo. Se desarrolló ampliamente en el siglo XIX para hacer joyas en producción masiva. Los moldes de bronce se utilizaron para crear algunas de las tipologías más comunes de joyas portuguesas durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, especialmente pendientes y colgantes, concretamente cruces, corazones e imágenes religiosas.

Estas joyas, grandes y vacías, eran utilizadas como objetos de ostentación por parte de los burgueses, campesinos y las esposas de los pescadores, pero también por aristócratas. Hoy en día las llevan las mujeres que participan en fiestas tradicionales. El éxito de estas celebraciones contribuye a la continuidad y promoción de este tipo de joyas. Este estudio pretende reflexionar sobre las formas, tipologías y técnicas de producción utilizando imágenes tomadas en el taller de orfebrería de Gondomar, y también sobre el uso de estas joyas que se representan en retratos individuales y grupales de los siglos XIX y XX.

Palabras clave: joyas huecas, colección de moldes de bronce, técnica de estampado, siglo XIX, Fernando Martins Pereira & Ca.

Resum

L'objectiu d'aquest article és analitzar una col·lecció de motlles de bronze del segle XIX (d'aproximadament un miler i mig) que encara s'utilitza en un taller d'orfebreria a Gondomar (una ciutat situada a prop de Porto, Portugal). La col·lecció pertanyia a un taller de Porto que va tancar durant la dècada de 1970 i corria el risc de desaparèixer. La va comprar el taller de Gondomar que va començar a utilitzar-la novament des d'aquell moment. Aquests motlles s'usen en la tècnica d'estampació, un procés de realització d'un patró de relleu sobre metall forçant, amb un cop de martell, un punxó amb el patró desitjat en relleu en una làmina de metall sobre el corresponent motlle. És un procés manual antic i permet fer uns quants objectes idèntics alhora. Es va desenvolupar molt al segle XIX per fer joies en producció massiva. Els motlles de bronze es van utilitzar per crear algunes de les tipologies més comunes de joies portugueses durant el segle XIX i la primera meitat del segle XX, especialment arracades i penjolls, concretament creus, cors i imatges religioses.

Aquestes joies, grans i buides, eren utilitzades com a objectes d'ostentació per part dels burgesos, camperols i les esposes dels pescadors, però també per aristòcrates. Avui dia les porten les dones que participen en festes tradicionals. L'èxit d'aquestes celebracions contribueix a la continuïtat i promoció d'aquest tipus de joies. Aquest estudi pretén reflexionar sobre les formes, tipologies i tècniques de producció, tot utilitzant imatges preses al taller d'orfebreria de Gondomar, i també sobre l'ús d'aquestes joies que es representen en retrats individuals i grupals dels segles XIX i XX.

Paraules clau: joies buides, col·lecció de motlles de bronze, tècnica d'estampat, segle XIX, Fernando Martins Pereira & Ca.

Abstract

The aim of this paper is to analyse a nineteenth-century collection of bronze moulds (about 1,500) still used in a goldsmith's workshop in Gondomar (a city near Porto in Portugal). The collection belonged to a workshop in Porto that closed in the 1970s and was in danger of disappearing. It was bought by the workshop in Gondomar, which began using it again from then on. These moulds are used in the stamping technique, a process of making a complete relief pattern on metal by hammering a punch with the desired pattern in relief into a metal sheet over a corresponding depressed mould. It is an ancient manual process and with it a number of identical objects can be made at the same time. It was highly developed in the nineteenth century to make mass-produced jewellery. The bronze moulds were used to create some of the most common types of Portuguese jewels during the nineteenth and the first half of the twentieth century, especially earrings and pendants, chiefly crosses, hearts and religious images.

These large hollow jewels were used as objects of ostentation by middle-class people, farmers and fishermen's wives, but also by aristocrats. Nowadays they can be seen being worn by women taking part in traditional festivities. The success of these celebrations contributes to the continuity and promotion of this type of jewellery. This study aims to reflect on the forms, types and production techniques, using photographs taken in the goldsmith's workshop in Gondomar, and also on the use of these jewels, which are seen in individual and group portraits made in the nineteenth and twentieth centuries.

Key words: hollow jewels, bronze moulds collection, stamping technique, 19th century, Fernando Martins Pereira & Ca.

Introduction*

Gold and silver earrings and pendants, obtained by manual stamping, were one of the most frequent typologies in Portuguese jewellery of the nineteenth and first half of the twentieth centuries. The objective of this study is to present and analyse a collection of bronze moulds (about 1,400 pieces)—dating from the nineteenth century, originating from a goldsmith workshop in the city of Porto—, which is now stored and used in another house in Gondomar [figure 1], one of the largest gold production centres in Portugal since the nineteenth century. These rare bronze moulds, because of the nature of the metal of which they are made, constitute the essential support for the stamping technique, an ancient manual process that allows the simultaneous production of several identical objects in a relatively brief period. The documents of that time, such as dowry books, wills, and asset inventories, alongside the emerging individual or group portrait photographs, and the study of pieces belonging to public and private collections, have provided us with a rich variety of formal pieces obtained from this process, and helped us to understand the formal organisation of such pieces, as well as the function of many of the moulds belonging to that collection.



Figure 1
The collection of bronze moulds, 19th century. Fernando Martins Pereira & Ca., S. Cosme (Gondomar).

The history of the bronze moulds collection

The collection dates to the nineteenth century and originated in the workshop founded by José Coelho Ribeiro, a native of São Miguel de Baltar, Paredes council, who was born on 17 January 1841[1]. The history of his childhood is unknown, but at an early age he moved to the city of Porto to learn the craft of goldsmith. In the register of his first marriage to Maria Marques de Jesus, on 20 January 1866, he is named as a goldsmith and resident at Rua do Bonfim, where he certainly learned the craft[2]. After the death of his first wife, in October of 1869[3], he married her sister, Rosa Marques de Jesus Coelho, in May of the following year[4]. He continued to live in Rua do Bonfim, as evidenced by the registers of his children's baptisms[5], and established his own workshop there in 1871, according to the publicity information for his establishment[6]. His sons, José and António, learned their father's profession. However, the untimely death of José, when he was barely eighteen years old[7], made António the sole heir

at the head of the workshop. In 1913, he became part of the company referred to as 'gold and silver'—José Coelho Ribeiro & Filho[8] ['and son']—and, after his father's death in 1915, the workshop was renamed António Coelho Ribeiro[9]. The company name remained changed until 1960, when it was renamed A. Coelho Ribeiro & Filhos Ltd[10].

In the mid 1970s, the approximately 1,400 moulds were sold to the workshop of Fernando Martins Pereira & Ca., based in S. Cosme (Gondomar)[11], a city located about five kilometres from Porto. The collection was at risk of being lost because the owners' intention was to sell the pieces to a scrap metal dealer, who has would have sent them to a foundry. The awareness of the rarity and quality of these objects led the present owners to acquire them and to reuse them. Since that date, the collection has been enriched with other moulds offered by workshops that were closing and that thus sought to ensure the continuity of its use. Dedicated to the maintenance of traditional techniques and forms, the Fernando Martins Pereira workshop has thus maintained the execution of 'hollow and baroque' pieces from the centennial collection of bronze moulds[12].

The production of hollow jewels and the metal stamping technique

The permanence of the collection of bronze moulds in the workshop of Fernando Martins Pereira and the willingness to reuse them has allowed the manual process of metal stamping in this workshop to remain until the present day[13]. This technique consists of obtaining a relief from a mould by pressing, with successive blows of a hammer, a metal plate. Certainly, of Mediterranean origin and introduced by the Phoenicians in the Iberian Peninsula, it was widespread in the jewellery of the Greek World. From the sixteenth century onwards, it began to be well known, and in the nineteenth century it became a process of mass production[14], the manual method coexisting alongside a mechanical process involving a press, a stamping machine that provided more pieces in a relatively brief period.

The production of hollow pieces starts by obtaining very thin metal sheets[15]. Gold, silver, and copper, the metals that make up the alloy, are weighed, inserted into the melting pot, cast and poured into a sheet metal from which a solid bar is obtained for sheeting. This operation is carried out in a metal sheet mill, and the bar is passed successively between two cylinders which rotate in opposite directions and stretch the metal, thereby reducing the thickness of the metal sheet to the desired thickness. This is then cut into the desired sizes with snips and stamped. The manual stamping is done on an anvil fixed to a wooden block, and the metal sheets are overlaid (starting with several sheets to increase the resistance and prevent the plate from breaking) and placed between a lead plate and the inverted stamp, that is, with the relief facing downwards. The stamp is repeatedly hammered with a stamping hammer until the plate is moulded to the relief part of the stamp, and the negative side is marked on the lead plate. It is a very rudimentary and artisanal process, which is quite physically demanding, but it provides similar reliefs in a relatively brief period. This operation is repeatedly intercalated by annealing, a technique which consists of heating the metal until it is red hot with a blowtorch (after which it is allowed to cool slowly), avoiding breakages in the metal sheet caused by the hardening of the metal during the stamping and consequently making it more malleable. Darkened by annealing, the parts thus obtained are 'bleached', that is, immersed in a water

and sulphuric acid bath, thus regaining the colour and natural brightness of the alloy. This results in one of the halves of the hollow pieces, and it is necessary later to remove the excess metal with a saw, a manual operation which is slow and delicate, and that needs to be carried out sheet after sheet. The soldering phase follows; it is one of the most important parts of the the process, and it guarantees the joining of the two halves and the obtaining of the hollow pieces. The goldsmith reinforces the edges of the metal with solder, an alloy composed of gold, silver, and copper, to which cadmium—a metal which has a lower melting point—is added, thus allowing for a reduction in the alloy's melting temperature. The two halves are joined and wrapped with an iron wire; the piece is placed on a soldering wig and soldered with the careful projection of flame from a mouth blowtorch. The iron wire is then withdrawn, the piece again bleached, and the joining line filled, creating a uniform surface and rendering the junction line practically imperceptible. Some pieces can still be coloured through the application of glazes and patina, a dark pigment that provides a contrast between the darker bottoms and the lighter and brighter surfaces and all are coloured and burnished, regaining the traditional metal colour and lustre. The resulting singular and hollow pieces have an appropriate size and weight, which allowed them to become privileged objects of ostentation.

The collection of moulds and hollow jewels: typologies and sources for their study

Stamped pieces are among the most common typologies used in Portugal during the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, especially earrings and chest pendants, namely crosses, hearts, and religious images. The stamping technique allowed the production of large pieces, used as objects of ostentation by all social groups, from farmers, to fishermen, but also members of the bourgeoisie and the aristocracy, a fact that can be seen through the study of contemporary photography, namely the 'carte de visite', which made the use of photography more popular and democratic[16]. The portraits constitute a privileged iconographic source for the study of jewellery, insofar as they reflect selected and socially standardised moments for the display of personal or family pieces. Such photographs were meant to be circulated and shared by family and friends, and were seen as privileged means of presence and memory. In this sense, the ostentation of gold objects constituted a defining element of the social status of those photographed, contributing to the context of the individual in the social or cultural group to which they belonged, integrating photography, symbols, and codes that form bonds of cohesion and fortune of the group itself.

The interpretation of these portraits is confirmed by the records of the time, which attest to the taste for gold shown by the women of the north of Portugal, true 'curious exhibitions' of goldsmiths and chests, such as starry skies, referred to by D. António da Costa[17]. Among the substantial number of pieces used, sometimes of large proportions, the author highlights the 'earrings that reach the shoulders', hanging in two, three or even four pairs from the ears, the 'hearts of wrought gold exceeding one hand', and 'enormous crucifixes, enormous Virgins of the Conception'[18]. National authors and foreign visitors who roamed through Portugal at the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century, refer to this widespread taste for the use of gold, at work or during holidays, the fruit of work and the resulting savings[19]. Avintes bakers, Maia farmer women, and 'satellite boroughs', or family members of fishermen, which were 'itinerant reliquaries', according to Maria Rattazzi, are

included in this reported or photographed world of the nineteenth century, and are essential sources for the study of the so-called hollow and baroque pieces. However, the use of traditional costumes was also a fashion in north-west Portugal, at the end of the nineteenth century and during the first two decades of the twentieth century. The observation of a photograph of women dressed in a Minho costume, for example, may not necessarily reflect a peasant social reality, but rather express the will of such people to portray themselves with the aforementioned popular costume, reflecting a bucolic paradigm in the taste of the literate groups of 'fin de siècle' Portuguese society. This applies to the group portrait of the daughters of the Republican and twice President of the Republic, Bernardino Machado, at the Carnival of 1914, where they appear wearing the traditional Minho costume. In these cases, it is important to focus on the typology of the selected pieces rather than the social and economic interpretation of the elements that are represented[20].

Ear adornments

The preference for earrings and their widespread use explains the wide variety of moulds and their typologies in this category; 'the earrings are, among all the adornments, those of an invincible preference,' as the Portuguese ethnologist Rocha Peixoto observed in 1908[21].

Metal stamped hoop earrings

The collection includes a great quantity of types of hoop earrings, of different sizes, in many cases identified by a number[22]. Some of the stamps bear the initial R in their centre, which alluded to the name Ribeiro, the surname of the former owners of the collection. In the set of printed pieces, there are sober models, following a smooth circular or lunar composition, with a flat, quadrangular, or plump profile, focusing on the decorative motifs in the lower and more visible zone of the piece: these are of a geometric or vegetal nature, namely branches, tendrils, palm trees, flowers, bunches of grapes and, more rarely, small birds, hearts, a globe with a cross, and are arranged symmetrically [figure 2a]. The comparison of these typologies and decorative motifs with existing pieces in public, private collections, and contemporary photographs show the representativeness of this collection in relation to the stamped rings produced in Portugal during this period, regardless of the workshop in which they were made. The Museum of Popular Art of Lisbon preserves a curious set of thirty-six pairs of stamped rings, created for the Ethnography section of the *Portuguese World Exhibition* of 1940, and made in the workshop of José Lopes da Silva, in Gondomar[23]. The exhibition importance they had in this remarkable Portuguese ephemeris, whose programmatic options were deeply marked by nationalist and identity values, reflects the popularity of this type of jewellery and its association with a popular and ethnographic context in Portugal in the early 1940s. It also attest to the specialisation of workshops in the production of these types of pieces, concentrated in the city of Porto and neighbouring councils, such as Gondomar and Vila Nova de Gaia. As for the demand, and from what we can observe through the portraits dating from the end of the nineteenth century and the first quarter of the twentieth century, their use was generalised from the north to south of Portugal, with abundant iconographic records in the north-west of the territory, particularly in the fishing communities of Póvoa de Varzim and rural communities in the neighbouring municipalities of Viana do Castelo and Porto.



Figure 2a and 2b
Hoop earring mould to the left and a Baroque, stamped or "Minhota" earring mould to the right from the ninetieth-century. Fernando Martins Pereira & Ca., S. Cosme (Gondomar).

Baroque, stamped, or 'Minhotas' earrings

These pieces, also of several sizes, are among the most numerous. Structurally they have slightly different shapes that vary between discoid, oval, or angular, and are topped by two U-shaped rods with a superimposed sphere, from where the suspension ring starts. They are also distinguished by the profusion of decorative elements that cover their surfaces, a kind of 'horror of emptiness' that justifies the designation given by the workshop, as baroque or 'Minhotas'. The decoration is symmetrical and arranged in a kind of mirror, almost invariably starting from two central motifs with a clear and natural shape—the acorn and the bunch of grapes. The vegetal motifs are predominant and diverse, namely tendrils, contorted branches, leaves of multiple shapes, buds, chalices, cornucopias, and fruits of berries or in a pine shape; these are associated with an enormous variety of motifs taken from everyday life, from the world of work, or from a deep symbolic universe: birds, shields, bows, fluttering ribbons, vases and jars with flowers, axes, scythes, baskets, crowns, hands, hearts isolated or pierced by arrows, chalices, earth globes and crosses, reflecting a complex and intricate process of artistic orientation [figures 2a and 2b].

Ostentatious because of their size and decoration, but relatively light due to the nature of the technique, these pieces were much sought after by the peasants of the Douro Litoral, as can be seen in the illustrated postcard 'Costumes of Northern Portugal' (Avintes), and can still be seen in the processions of Viana do Castelo, although residually, according to Rosa Mota[24].

Long, hollow, and baroque earrings

The designation of these earrings is directly related to their formal appearance, usually composed of two parts, a smaller one attached to the suspension ring and a long one, attached to it through a small ring that improves the piece's articulation. Because of their size and decoration, they are pieces that represent status and ostentation, and are preferably used on festive days or occasions (including portraits) in which it was necessary to dignify the family wealth and name. Since each earring requires the use of at least two stamps, the abundance of these moulds in the collection (more than three hundred) is understandable, with lengths measuring between one and ten centimetres. The decorative motifs employed are resemble those of the 'Minhotas,' reflecting the same 'horror of emptiness,' but adding a wider range of forms. The acorn (more abundant) and the bunches of grapes also start in the lower part, differentiating types and constituting the starting point for a rich universe of vegetation, composed of branches, flowers, and varied fruits that involves a vast network of figurative symbols which are intertwined: anchors, ropes, daggers and swords, crossed axes, shields, hearts, arrows, vases, jars and baskets with flowers, jugs, cornucopias, ribbons, keys, hearts, crowns, hands, crosses and crucifixes, chalices, birds, snakes, shells, arms of Portugal, scythes, and rakes in a clear allusion to agricultural works [figures 3a, b, and c].

Based on information found in nineteenth-century documentation, and on the pieces in public and private collections, as well as on the observation of drawings and contemporary photographs, we can say that this typology started in the eighteenth century, was very popular in the following century, and survived in the festive processions of the Alto Minho, in the folklore of the region, and in the treasures of the Ouradas Ladies of the north of Portugal. And while the portraits and illustrated postcards attest to their use by the women of Porto and surrounding councils (Avintes, Maia, Famalicão, etc.) in the late nineteenth and early twentieth centuries, the same iconographic source illustrates their use in the centre and inland of the country in the middle of the twentieth century: this is the case of the portraits of the young women from







Figure 3a, 3b and 3c
To the left long, hollow and baroque earrings moulds from the ninetieth-century. Fernando Martins Pereira & Ca., S. Cosme (Gondomar). To the right, long, hollow and baroque earrings, c. 1938. Museu de Arte Popular, Lisboa.

Vila Chã, Cantanhede, and Castelo Branco in the photographic collection 'Foto Beleza'. The large size of these earrings—which are relatively light due to their hollowness, but extremely appealing because of the decoration's enriched baroque style in the enamelled pieces (with predominant white, blue, green, and red)—explains the popularity of these pieces and their demand and use for more than two centuries, although in different social and cultural contexts.

Stamped, cast, and moulded earrings

A significant part of these pieces concerns complex structures requiring the use of two or more stamps. An extended number of patterns is intended for the circumscription of the frame of the piece, defining contours in a variety of shapes: anchor, pyriform, diamond, oval, triangular, enriched by spheres, pearls, twists, twirls, diamond tips, shields, tendrils, trefoils and flowers, and shells, respecting the richness of the decorative universe that distinguishes the nature of these hollow pieces. To this 'cast' support a stamped and profusely decorated metal sheet is superimposed, whose shapes adjust to the structure on which it fits. Vegetal motifs are predominant, repeating those already referred to for the 'Minhotas' and the 'long ones', exhibiting a symmetrical or asymmetrical composition, with a firm and delicate design, prepared in many points for the reception of enamel: branches, leaves, flowers, and various fruits surround the figurative elements that depict, in this case, forms of nature, such as baskets, vases, cornucopias, axes, arrows, birds resting on foliage, hands that hold branches, and hearts that are confused with leaves. In many types, the frame is dispensed with, and only a double or single sheet is used, enclosed by a sheet of smooth metal on the back. These earrings, which were also large and very elaborate, were used from the north to south of the territory, from the fishing communities of Póvoa do Varzim to the 'milk sellers' of Lisbon, and are still present in the traditional festivities of the north of the territory.

Chest pendants

Rocha Peixoto wrote that 'after earrings some people turn to the adornment of the chest and neck'[25], and Luís Chaves stated that 'the main value of the artistic and economic objective of pieces of goldsmithing is found on the chest', dividing them into three main categories: those of 'religious sense' such as medals and crosses; those used for 'magic or fantasy', that is, the crossed fingers amulets where the fingers occupy a privileged place; others relating to 'love or personal circumstance', such as the heart and medals with portraits 'and other intimate relics'[26].

The heart, a 'symbol of love', and the cross, a 'symbol of faith', constitute the 'most preferred popular themes,' as stated by Rocha Peixoto. In fact, an analysis of inventories, dowry books, wills, and valuations of assets[27] shows that hearts and crosses are the pendants most commonly associated with the chains, the main piece that adorned the female chest[28], followed by Our Ladies of Conception. This information confirms the demand for these pieces and extends their use not only to a 'popular' context, but to Portuguese society as a whole, also demonstrating the economic value associated with them. These pendants could be obtained from different techniques such as filigree, casting, and stamping, the process which is the focus of this text, although in almost all cases the sources provide scant information in relation to this question.

Their luxurious and decorative appearance once again attest to the great demand for these pieces, evident in the quantity, diversity of sizes (they can vary between three and twelve centimetres in height), and motifs for the stamps in the collection under analysis.

The stamped, hollow, and baroque hearts are composed of two parts: the cordiform and the upper one, corresponding to the stylisation of the flaming element, inherited from the heart in flames from the Baroque period. As for the distribution of the decoration we can also distinguish two typologies: the hearts whose entire surface is covered with decorative elements and those that are constituted of a smooth cordiform memorial panel in the central zone, surrounded by an ornamental frieze [figures 4a, and 4b]. However, a hollow and inflated heart may join two different stamps, with different faces. Technically, the two parts can be completely soldered, forming the hollow piece, or joined through a hinge, that allows the opening and closing of the heart like a reliquary. The same piece would serve, therefore, to store small mementoes, such as photographs, hair, pieces of fabric, and so on, as evident in the gold piece belonging to the collection of the Marta Ortigão Sampaio House Museum, Porto [figure 4c]. The cross, with or without the presence of the Redeemer, is one of the most widespread motifs, a symbol of the Passion and Death of Christ and, consequently, the image of Salvation, which justifies the great profusion of forms and techniques employed in its production. The





Figure 4a, 4b and 4c
To the left hollow and baroque hearts moulds from the ninetieth-century. Fernando Martins Pereira & Ca., S. Cosme (Gondomar). To the right, gold hollow and baroque heart. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto.



Figure 5
Crosses moulds from the ninetieth-century. Fernando Martins Pereira & Ca., S. Cosme (Gondomar).

decorative language repeats the same style already observed for the earrings, with themes of vegetal origin predominating, associated with some figurative elements, such as hands and cups [figure 5]. The use of these pieces was generalised between the last quarter of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, in the Viana do Castelo and Douro regions, although it can also be seen in portraits from central and southern Portugal.

The 'Lady of the Conception', also known as 'Virgin of the Conception', 'Lady of the Caneco' or simply 'Conception', is also among the most common types of pendants between the middle of the nineteenth century and the first half of the twentieth century. Its popularity can be explained by the affirmation of the cult to Our Lady of the Conception in Portugal from 1646 but also from the declaration of the Dogma of the Immaculate by Pope Pius IX in 1854[29], which put an end to a theological controversy that lasted several centuries. The moulds shown in the collection follow the stylisation of an iconographic model developed since the seventeenth century and adapted to the nature of the materials, techniques, and satisfaction of an ever-increasing demand: Mary is represented standing with her hands clasped in prayer, and her body is resting on clouds from which emerge small heads of cherubs and flowers with a crescent only suggested or highly stylised. The iconographic sources of the late nineteenth and early twentieth centuries corroborate the vast number of references to these pieces detected in the documents, as exemplified by the drawing 'Mulher de Avintes' by the renowned Portuguese painter Columbano Bordalo Pinheiro (1880) and the portrait of the family Avelar do Ferradal, from Santa Maria da Feira, dating from 1900.

Among the amulets, the crossed fingers are the most abundant in the collection, although this also includes anchors, keys, a crescent, a fish, and a pair of scissors. The crossed fingers amulet is an object in the form of a closed hand and the thumb between the middle fingers was the most popular among the amulets, and its origin was deeply rooted in Mediterranean traditions. It was believed to be particularly effective against 'spells, bewitchment, and the evil eye,' warding off evil and protecting its bearer. Hollow pieces, with two sides, as can be seen in their stamps, could be made of gold or silver, jet, amber, coral, or be gold-plated, and those of iron, bone, ivory, clay, and porcelain, among other materials, were also much sought after. The pendants combined the virtues of the raw material with those of the gesture, thus reinforcing its talismanic function.

The pieces stamped today and resistance to the future

The proliferation of religious festivals and pilgrimages in Portugal, particularly in the Minho and Douro littoral regions, encourages the use of traditional costumes and with them the gold pieces. The success of these festivities and their growing demand with domestic and foreign visitors contribute, in Rosa Mota's opinion, to the dissemination and continuity of the use of 'popular gold', boosting the purchase of these pieces by active and passive participants in the event[30]. And even though the baroque pieces have a minor presence in the Viana do Castelo parades[31], it is also true that the baroque earrings, stamped rings, long earrings, and pendants analysed can still be seen on the ears, necks, and chests of the women who participate or visit these festivities.

But these ornaments are also included among the treasures of the sacred images, especially of the Marianas, on which are exhibited a small number of daily 'personal pieces' or they are worn at their festivities, when they are taken out to the streets and 'adorned with gold ornaments offered by the faithful'[32]. The 2010 poster photograph of the Festivals of Our Lady of Light, from Constantim (Vila Real), exemplifies this practice and shows us an image of Our Lady with a chest piece, from which two crosses and two stamped hearts hang; on the ears, there are two large, 'long, hollow, and baroque' earrings[33]. These traditions demonstrate the survival of tastes, forms, and techniques fuelled by religious fervour and the pride of the community in showing the wealth of their 'Ladies'.

We are thus faced with techniques and typologies that have resisted the passage of time, changing tastes and fashions, and have been able to adapt to new contexts, marking their presence in the treasures of Our Lady, at festivals and pilgrimages, attracting the attention of visitors and national and international tourists, and, thus, surpassing Portuguese borders. This collection of bronze moulds has survived several generations of goldsmiths and two workshop spaces, and has resisted the appeal of the melting pot. The present owners have demonstrated tenacity and determination in working these pieces, preserving this extraordinary collection of objects and maintaining a process of artisan production that has been lost over time [figure 6].



Figure 6
"Conception" hollow pendants (contemporary production). Fernando Martins Pereira & Ca., S. Cosme (Gondomar).

FOOTNOTES

*Translation by Jorge Almeida e Pinho and Mark Poole

1. Son of José Coelho Ribeiro and Maria da Costa, born in the place of Ribeiro in the parish of Baltar. He was baptised on the nineteenth day of the same month, having as siblings of baptism his brother António Ribeiro and his sister Angelina. Porto, Arquivo Distrital, Register of Baptisms, Baltar-Paredes, 1837–1849, f. 36v, 17/1/1841, retrieved from http://pesquisa.adporto.pt/viewer?id=486444, [query: 14/07/2017].

2. Porto, Arquivo Distrital, Marriage Registers, Bonfim Parish, 1866, no. 9, retrieved from http://pesquisa.adporto.pt/viewer?id=4885871870 [query:15/07/2017].

3. Porto, Arquivo Distrital, Death Registers, Bonfim Parish, 1869, no. 219, retrieved from http://pesquisa.adporto.pt/viewer?id=829388 [query: 15/07/2017].

4. Porto, Arquivo Distrital, Marriage registers, Bonfim Parish, 1870, no. 24, retrieved from http://pesquisa.adporto.pt/viewer?id=829355 [query: 15/07/2017].

5. The first concerning Maria, first daughter of the couple, born on 22 February 1871, the second of José, who was born on August 11, 1872 and António, born on 31 December 1873. Porto, Arquivo Distrital, Bonfim Parish, Baptism Registers, no. 102, retrieved from http://pesquisa.adporto.pt/viewer?id=829323 [query: 14/07/2017]; Bonfim Parish, Baptism Registers, No. 300, retrieved from http://pesquisa.adporto.pt/viewer?id=829324 [query: 14/07/2017] and Bonfim Parish, Baptism Registers, no. 3, retrieved from http://pesquisa.adporto.pt/viewer?id=829326 [query: 14/07/2017], respectively.

6. First at number 222, in the following year in number 378, between 1877 and 1879 the workshop is indicated in Rua do Bonjardim, in Porto, no. 380, and in 1881 it appears again in Rua do Bonfim, no. 378. Between 1884 and 1974 worked in no. 305-B Rua do Bonfim. Sousa, J. L. *Almanak do Porto e seu Districto para o Anno de 1871*. Porto: Imprensa Popular de J. L. de Sousa, 1870, and following with indicated dates.

7. José Coelho Ribeiro Júnior, died on 29 July 1890, at no. 305 Rua do Bonfim, place of residence and family workshop. Porto, Arquivo Distrital, Bonfim Parish, Death Registers, No. 414, retrieved from http://pesquisa.adporto.pt/viewer?id=829411 [query: 14/07/2017].

8. Barros, A. de (dir.). *Anuário do Commercio do Porto e seu Distrito*. Porto: Manuel Pinto de Sousa Lelo, 1913, p. 273.

9. Barros, A. de (dir.). *Anuário do Commercio do Porto e seu Distrito*. Porto: Manuel Pinto de Sousa Lelo, 1916, p. 287.

10. Viseu Júnior, I. dos S. (dir.). *Anuário do Pôrto Santos Viseu (Comercial, Industrial e Burocrático) para a cidade do Pôrto, Gaia, Matosinhos e restantes concelhos do Distrito*. Porto: António dos Santos Guimarães, 1945, p. 468.

11. This workshop was founded in 1914 by José Martins Pereira, according to information from the current owners and as it appears in the authorisation document of 'drawing for puncture' approved by the 'Casa da Moeda e Papel Sellado'. See also the documentary by Carlos Viana, available at http://lugardoreal.com/video/fabrico-do-coraco-barroco [query: 28/07/2017].

12. A special thanks to Mr David, and to Rosário and Pedro for the support they have always given and continue to give to our investigation.

13. Sousa, A. C. *Ourivesaria estampada e lavrada. Uma técnica milenar numa oficina de Gondomar*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

14. Newman, H. *An Illustrated Dictionary of Jewelry*. London: Thames and Hudson, 1994, p. 289. ISBN 978-0500274521.

15. Traditionally made in gold, the workshop currently produces these pieces mostly in silver, given the high cost of gold and the consequent difficulty of putting these products on the market. About the detailed

process of producing these pieces see: Sousa, A. C. *Cit. Supra*; Sousa, A. C. *Metamorfoses do ouro e da prata. A ourivesaria tradicional no noroeste de Portugal*. Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais, 2000, pp. 28–30. ISBN 972-9419-39-6.

16. Pinheiro, N. Fortuna própria, malogro alheio. Representação fotográfica. In *XXXII Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social. A construção da fortuna e do malogro; perspectivas históricas*. Lisboa: ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa, 2012, p. 1 [query: 19/07/2017]. Available at http://aphes32.cehc.iscte-iul.pt/docs/s24_4_pap.pdf.

17. Costa, A. (dir.). *No Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874, p. 258 [query: 19/07/2017]. Retrieved from https://ia800301.us.archive.org/29/items/nominho00costuoft/nominho00costuoft.pdf.

18. *Ibid.*, pp. 258–259.

19. On this topic and the register of authors who described these scenarios consult the doctoral thesis of Mota, R. *O uso do ouro popular no Norte de Portugal no século XX*. Porto: Universidade Católica Portuguesa. Escola das Artes, 2014, Vol. I, pp. 338–354.

20. In *Ilustração Portugueza*. 1917, II Series, no. 420, p. 314 [query: 03/09/2017]. Retrieved from http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1914/N420/N420_master/N420.pdf.

21. Rocha Peixoto, A. As filigranas. In *Portugalia*. 1908, tomo II, fasc. 1–4, p. 553.

22. A scale that in some of the typologies ranges from number 1 to 18. Some typologies have several flaws, attesting to the loss of stamps from the initial set.

23. Sousa, A. C. *Ourivesaria estampada e lavrada... Cit. supra*, pp. 78–79.

24. Mota, R. *Cit. supra*, Vol. II, p. 127.

25. Rocha Peixoto, A. *Cit. supra*, p. 555.

26. Chaves, L. *As filigranas*. Lisbon: SPN, 1941, p. 12.

27. On the evaluated assets, see Vasconcelos e Sousa, G. *Tesouros privados. A Joalharia na Região do Porto (1865-1879)*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2012. ISBN 978-989-8366-32-0. This work studies and publishes the almost 2,900 certificates of evaluation of several jewellery and silverware pieces, issued between 1865 and 1879 by the Contrastaria do Porto and subsequently entrusted to Vicente Manuel de Moura and that today are in the Archive of the Casa da Moeda in Lisbon, *Papéis de Vicente Manuel de Moura*, Los. 1–4. Among the 2,900 certificates evaluated between 1865 and 1879, the chain with a heart is registered about 850 times, against about 200 with crucifix or cross and 80 with a 'Conception', demonstrating the preference for these pieces in Porto and surrounding councils during this period. This taste persisted over the following decades.

28. The chain refers to a long golden thread joined by a ring (between 2 and 2.40 m), formed by links traditionally united by the 'pushers'. It was folded in several rounds of the neck (up to four), and it was the one more listed in the documentation of the Douro Litoral, implying that its acquisition was an important economic investment. It was used by all social groups, bringing great social and material prestige, enhanced by the pieces that were suspended from it.

29. Concerning this theme, see Sousa, A. C. The image of the *Immaculata* as Patroness of Portugal and a motif in traditional jewellery pendants. In *Ikon*. Journal of Iconographic Studies. Rijeka: Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Rijeka, 2017, Vol. 10, pp. 275–288. Print ISSN 1846-8551 / Online ISSN 2507-041X.

30. Mota, R. *Cit. supra*, Vol. I, p. 357.

31. *Ibid.*, Vol. II, p. 127.

32. *Ibid.*, Vol. I, p. 252. See text from the author, Vol. I, pp. 250–268.

33. *Ibid.*, Vol. II, p. 146.



Paper Gems: The Archive of Frank Gardner Hale (1876–1945) at the Museum of Fine Arts, Boston

Meghan Melvin

Jean S. and Frederic A. Sharf Curator of Design
Department of Prints and Drawings Museum of Fine Arts, Boston

Resumen

En septiembre de 2014, el Museum of Fine Arts de Boston adquirió una gran cantidad de material de archivo personal del importante joyero y artesano norteamericano Frank Gardner Hale (1876-1945). El archivo está formado por los libros de recuerdos del artista repletos de bocetos originales y dibujos sueltos, junto con correspondencia, notas de conferencias y fotografías. Mayoritariamente desconocido fuera de la familia del artista hasta ahora, este grupo de material de diseño original transformará nuestra comprensión de los métodos de trabajo de esta figura clave de la comunidad artística de Boston a principios del siglo XX.

Hoy en día, los diseños distintivos de la joyería de Hale son muy valorados por coleccionistas y museos. Este artículo introducirá a Hale al público de la conferencia y lo ubicará en el movimiento internacional Arts and Crafts. Después de haberse formado en la Norwich Art School, Connecticut, y en la Escuela del Museo de Bellas Artes de Boston, Hale viajó a Inglaterra durante un año para trabajar con C.R. Ashbee y Fred Partridge, los principales orfebres del movimiento Arts and Crafts de Inglaterra. En 1907 Hale volvió a Boston, donde se convirtió en miembro activo y celebrado de la Arts and Crafts Society. La obra de Hale, un artesano altamente cualificado, es motivo de admiración por sus buenos materiales y diseños equilibrados. Un vistazo a este archivo proporcionará una nueva visión de los métodos y procesos de trabajo de Hale. También se deben abordar las formas en que este material se podría y se debería poner a disposición de un público global de académicos y artistas de la joya como parte del compromiso permanente del MFA de crear un centro para el estudio de la joyería y el adorno.

Palabras clave: Frank Gardner Hale, Boston, Arts and Crafts, Ashbee, Patridge.

Resum

El setembre de 2014, el Museum of Fine Arts de Boston va adquirir una gran quantitat de material d'arxiu personal de l'important joier i artesà nord-americà Frank Gardner Hale (1876-1945). L'arxiu està format pels llibres de records de l'artista plens d'esbossos originals i dibuixos solts, juntament amb correspondència, notes de conferències i fotografies. Majoritàriament desconegut fora de la família de l'artista fins ara, aquest grup de material de disseny original transformarà la nostra comprensió dels mètodes de treball d'aquesta figura clau de la comunitat artística de Boston a principis del segle XX.

Avui dia, els dissenys distintius de la joieria de Hale són molt valorats pels col·leccionistes i els museus. Aquest article introduirà Hale al públic de la conferència i l'ubicarà dins el moviment internacional Arts and Crafts. Després d'haver-se format a la Norwich Art School, Connecticut, i a l'Escola del Museu de Belles Arts de Boston, Hale va viatjar a Anglaterra durant un any per treballar amb C.R. Ashbee i Fred Partridge, els principals orfebres del moviment Arts and Crafts d'Anglaterra. El 1907 Hale va tornar a Boston, on es va convertir en membre actiu i celebrat de l'Arts and Crafts Society. L'obra de Hale, un artesà altament qualificat, és motiu d'admiració pels seus bons materials i dissenys equilibrats. Un cop d'ull a aquest arxiu proporcionarà una nova visió dels mètodes i processos de treball de Hale. També s'han d'abordar les maneres en què aquest material es podria i s'hauria de posar a disposició d'un públic global d'acadèmics i artistes de joies com a part del compromís permanent de la MFA de crear un centre per a l'estudi de la joieria i l'ornament.

Paraules clau: Frank Gardner Hale, Boston, Arts and Crafts, Ashbee, Patridge.

Abstract

In September 2014 the Museum of Fine Arts, Boston acquired a large group of personal archival material of the important American Arts and Crafts jeweler and enamel artist Frank Gardner Hale (1876–1945). The archive consists of the artist's scrapbooks filled with original sketches and loose drawings, along with correspondence, lecture notes, and photographs. Unknown outside the artist's family until 2014, this group

of original design material will transform our understanding of the working methods of this key figure in Boston's artistic community in the early 20th century.

Today Hale's distinctive jewelry designs are greatly prized by collectors and museums. This paper will introduce Hale to the conference audience and place him within the international Arts and Crafts movement. Having trained at the Norwich Art School, Connecticut, and the School of the Museum of Fine Arts, Boston, Hale travelled to England for a year to work with C.R. Ashbee and Fred Partridge, prominent artists of the English Arts and Crafts movement. In 1907 Hale returned to Boston, where he became an active and celebrated member of the Society of Arts and Crafts. A highly skilled craftsman, Hale's work is admired for its fine materials and balanced designs. A close look at the archival material will provide new insight into Hale's working methods and process. Also to be addressed are ways in which this material can and should be made available to a global audience of scholars and jewelry artists as part of the MFA's ongoing commitment to creating a center for the study of jewelry and adornment.

Key words: Frank Gardner Hale, Boston, Arts and Crafts, Ashbee, Patridge.

I would like to thank Mariàngels Fondevila and the Scientific Committee, as well as my colleagues at the Museum of Fine Arts, Boston, and the generous donors, including Jean S. and Frederic A. Sharf, who supported the acquisition of the archive of the jeweller Frank Gardner Hale for the Museum of Fine Arts, Boston.

To begin, I would like to highlight some curatorial initiatives at the Museum of Fine Arts, Boston, to provide a context for the archive under discussion. In 2006, the MFA appointed a curator of jewellery, a first for an art museum in the United States, with the aim of becoming a national centre for the study of jewellery and adornment. In 2011, the Museum created a new position of Curator of Design based in the Department of Prints and Drawings. As the first Sharf Curator of Design, I am responsible for Western ornament prints and design drawings from the sixteenth century to the present day, including a number of artists' and designers' archives. In my position, I work closely with the curator of jewellery, as the jewellery design archives and presentation drawings fall under my care. The acquisition of the archive of the craftsman jeweller Frank Gardner Hale is an example of the cross-disciplinary collaboration the Museum seeks to encourage, with the idea of expanding our holdings to a broader, global audience, as well as creating new opportunities for scholarship and visitor engagement. In the context of this conference focused on art and jewellery, I will present the opportunities and challenges of a jeweller's archive in the collection of a fine arts museum.

In 2014, a large group of jewellery and enamels boxes by the acclaimed American arts and crafts jeweller Frank Gardner Hale was offered at auction in Boston, along with a substantial collection of archival material. The paper archive contained numerous scrapbooks filled with watercolour sketches [figure 1], folder upon folder of pencil sketches, several hundred photographs of jewellery, portrait photographs, both handwritten and typed manuscripts, along with other ephemera. My jewellery colleagues and I were in agreement that this was an exceptionally comprehensive and rare collection of archival material. We made a proposal

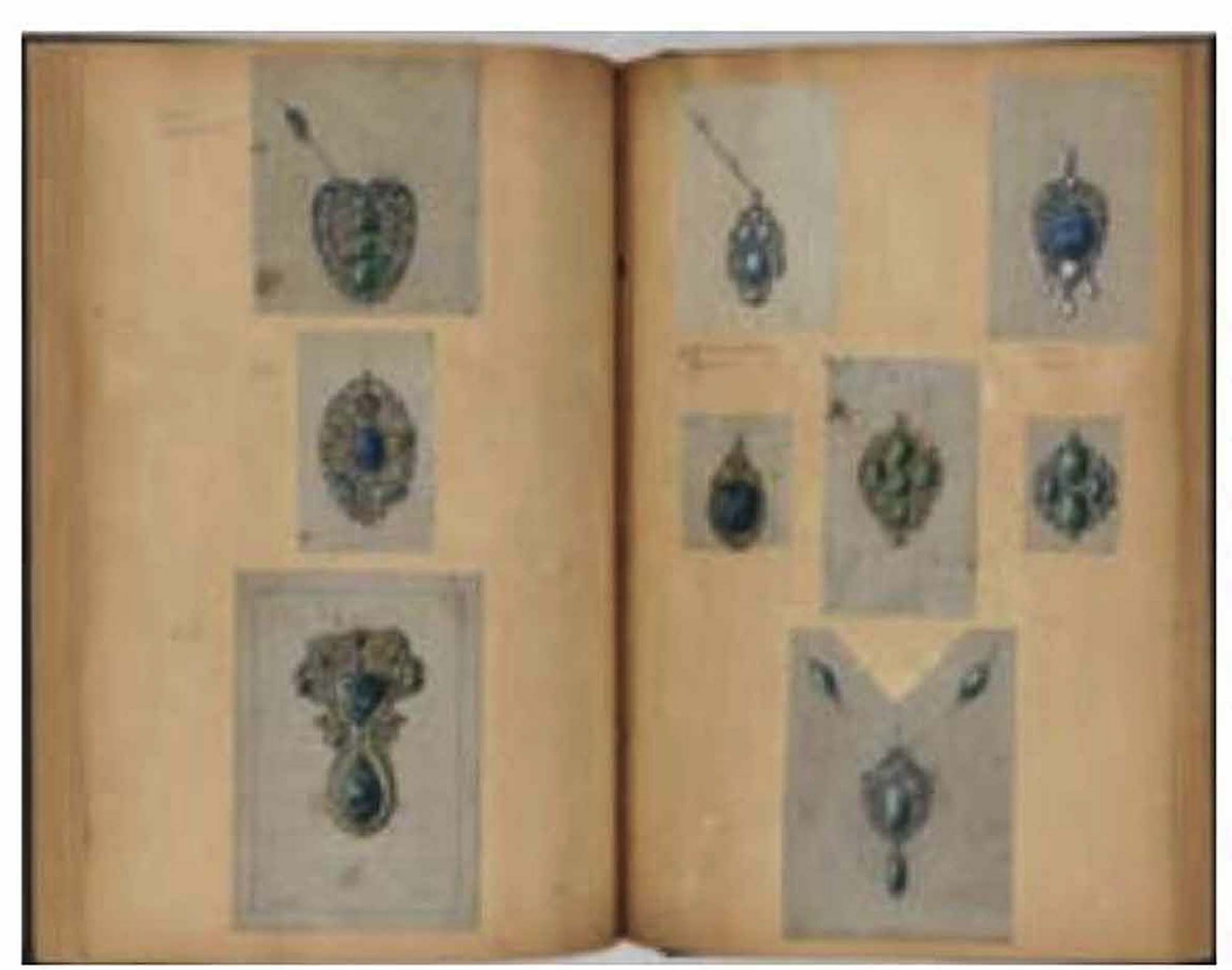


Figure 1
Scrapbook with jewellery designs by Frank Gardner Hale. graphite, watercolour. Museum purchase with funds donated by Jean S. and Frederic A. Sharf, an anonymous donor, and John Lowell Gardner Fund, 2014. Photograph © Museum of Fine Arts, Boston.

to the Museum's leadership that Hale's archive would be an important addition to the MFA's renowned Arts and Crafts collection, advancing our institutional jewellery and design initiatives. Thanks to the generous support of several local collectors, the Museum was able to acquire the paper archive.

Frank Gardner Hale was a Boston-based artist and a leading figure in the history of the American Arts and Crafts movement in the early twentieth century. A vocal —some contemporaries referred to him as dictatorial—advocate for Boston's craft community, Hale was a gifted jeweller and ardent supporter of education reform. Born in Connecticut in 1876, he first trained at the Norwich Art School, followed by studies in design and decoration at the School of the Museum of Fine Arts, Boston and classes with design scholar Denman Waldo Ross. Hale must have shown some promise from an early age as several of his drawings were exhibited at the MFA as early as 1901. The first decade of Hale's career was spent as a graphic designer, creating book covers, book plates, and sheet music for publishers such Oliver Ditson Company [figure 2] and McKinley Music Company[1]. Evidence of Hale's future aesthetic in jewellery design with its distinctive floral and foliate elements is evident in his graphic work[2].

In April 1906, Hale travelled to England for a year to study the art of metalsmithing and enamelling, and was fortunate to train under two leading figures in the English Arts and Crafts community. He first studied at Charles Robert Ashbee's Guild of Handicraft in Chipping Campden from May to September 1906, followed by a longer period of study and work with Fred Partridge in London from October 1906 to April 1907[3]. Although the American education system was undergoing reform at the time, and Boston was home an Arts and Crafts Society founded during Hale's student days in 1897, Hale felt compelled to study in Europe to benefit from their established workshops. He believed it was not possible to gain the same type of hands-on training in the United States. Hale was also interested in studying jewellery making

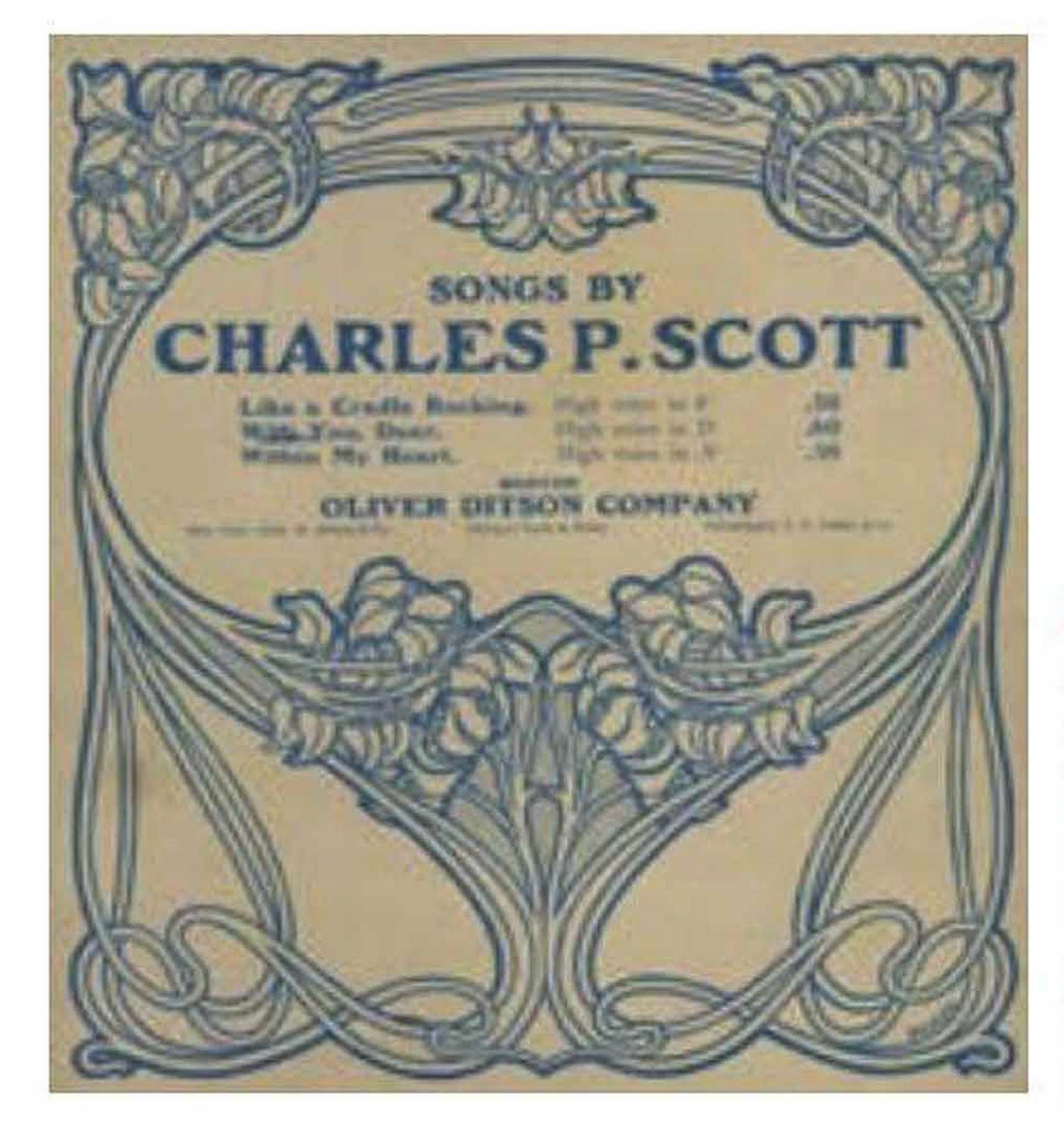


Figure 2
Sheet music cover designed by Frank Gardner Hale for Oliver Ditson Company. Chromolithograph. Gift of Meghan Melvin in honor of Joan Brancale. 2018.48 Photograph © Museum of Fine Arts, Boston.

in France, but was unable to secure a position during his travels in September 1906. As a result, his experience, and ultimate professional outlook, was strongly influenced by the English Arts and Crafts movement.

Upon Hale's return to Boston, he set up shop as an independent jeweller. He took on a several assistants and trainees, also including Edward Everett Oakes, who went on to become a prominent Arts and Crafts jewellery artisan [figure 3]. Hale quickly found professional success, in part due to his active and ardent participation in the Boston Society of Arts and Crafts. Appointed a master craftsman in record time, Hale's jewellery was and is admired for its fine materials and balanced designs. A short national overview of hand-wrought jewellery from 1916 singled Hale out less than a decade after he began working as a jeweller, stating that 'his work has the sure touch of mastery, and in design and colour is beautiful, with a sanity of treatment that makes it perfectly wearable'[4].

By this date, Boston was known as a centre for artisanal jewellery, claiming the largest number of jewellery makers in the nation. Jewellery was suddenly ranked alongside other media in selling exhibitions and given equal, if not greater attention. Artists were recognised as having 'chosen jewellery as a means of expression, and are creating thereby personal ornaments worthy to be called works of art'[5].

In addition to being a jeweller and designer of prolific output, Hale was extremely active in the national Arts and Crafts community, organising selling exhibitions and lecturing around the country. An impressive advocate for the movement and his own craft, Hale's intense promotion sometimes feels at odds with his ideal vision of the contemplative craftsman working quietly in a medieval-style environment, perfecting his craft. Hale was recognised, both then and now, as a luminary in the field. His pieces are prized and considered treasures within museum jewellery collections. His works are also relatively rare; although some are marked, not all of them are, so it can be challenging to attribute pieces to him, distinctive as they often are.



Figure 3
Workshop of Frank Gardner Hale, about 1909. Left to right: Edward Everett Hale, Frank Ballou, and Frank Gardner Hale. Museum purchase with funds donated by Jean S. and Frederic A. Sharf, an anonymous donor, and John Lowell Gardner Fund, 2014. Photograph © Museum of Fine Arts, Boston.

As for Hale's archive, it has taken a substantial amount of time to survey and organise the material so that it can be safely viewed and handled. The archive, with its albums of drawings on brittle paper and curling photographs, arrived at the Museum in a large plastic box. Over the course of more than a year, library archives fellows reviewed and re-housed the fragile material. Where possible the material has been kept in the order it arrived, as it seems that Hale may have organised at least part of the archive himself. It is likely that the scrapbooks were assembled later in his life, perhaps in retirement. Although it is possible that someone other than Hale compiled the albums, they all contain very specific notes about the materials used, so it is likely that he was overseeing the project. The designs show that he was economical; like so many artists he re-used his letterhead, scribbling on scraps of paper, and was proprietary of his designs.

The drawings have been useful when puzzling out what has happened to certain pieces of jewellery over the course of time. In the case of a Hale brooch in a private collection, the related drawing clarified that the brooch had been damaged, repaired, and permanently altered. Given the high level of skill required for the repair and alteration, it is possible to speculate that Hale might have executed the work himself [figure 4].

The relatively high success rate in finding drawings related to known pieces of Hale jewellery suggests that this may be a nearly complete assemblage of his surviving designs. The large number of contemporary photographs in the archive is also proving to be an informative resource, indicating that Hale likely documented much of his jewellery, likely even taking the photographs himself[6]. The many contemporary articles, on or by Hale, reveal some of these images were frequently used for publication. More specifically, the combination of extensive original designs with contemporary photographs can help confirm which designs were executed.

A veritable treasure trove in terms of new information, this type of archival material presents a collections care challenge in the context of an art museum. Unlike a library or a special collections archive, a fine art museum is not necessarily set up for caring for groups of material like this, even one with large traditional collections of works on paper. At present, the Hale material is being cared for as a reference archive and is not yet accessible to the public via the Museum's collections page on its website. The MFA has collected similar artist archives in the past, but it is this particular body of material that has provided the impetus to re-evaluate how material of this type is classified and cared for going forward. The archive does not fit neatly into the institution's standard parameters of art, yet it needs to be treated as art in order to be accessible to the wider public. Typically, works of art are classified and treated on an individual basis. Ideally, they are catalogued and photographed on an individual basis. That said, this is not a practical approach for material so high in volume yet so small in scale. It would be extraordinarily labour intensive to create individual records for each drawing, sketch, and photograph. At the MFA, digitising all of the collections is a major institutional priority, but given the large scale of such a project, it cannot be completed in the near future. Therefore, in the short term, the goal is to get a descriptive record of the archive on the Internet, so that the public can know of its existence. The long-term goal would be digitisation of the entire archive, so that it could be consulted online to minimise handling of the fragile paper. In the meantime,

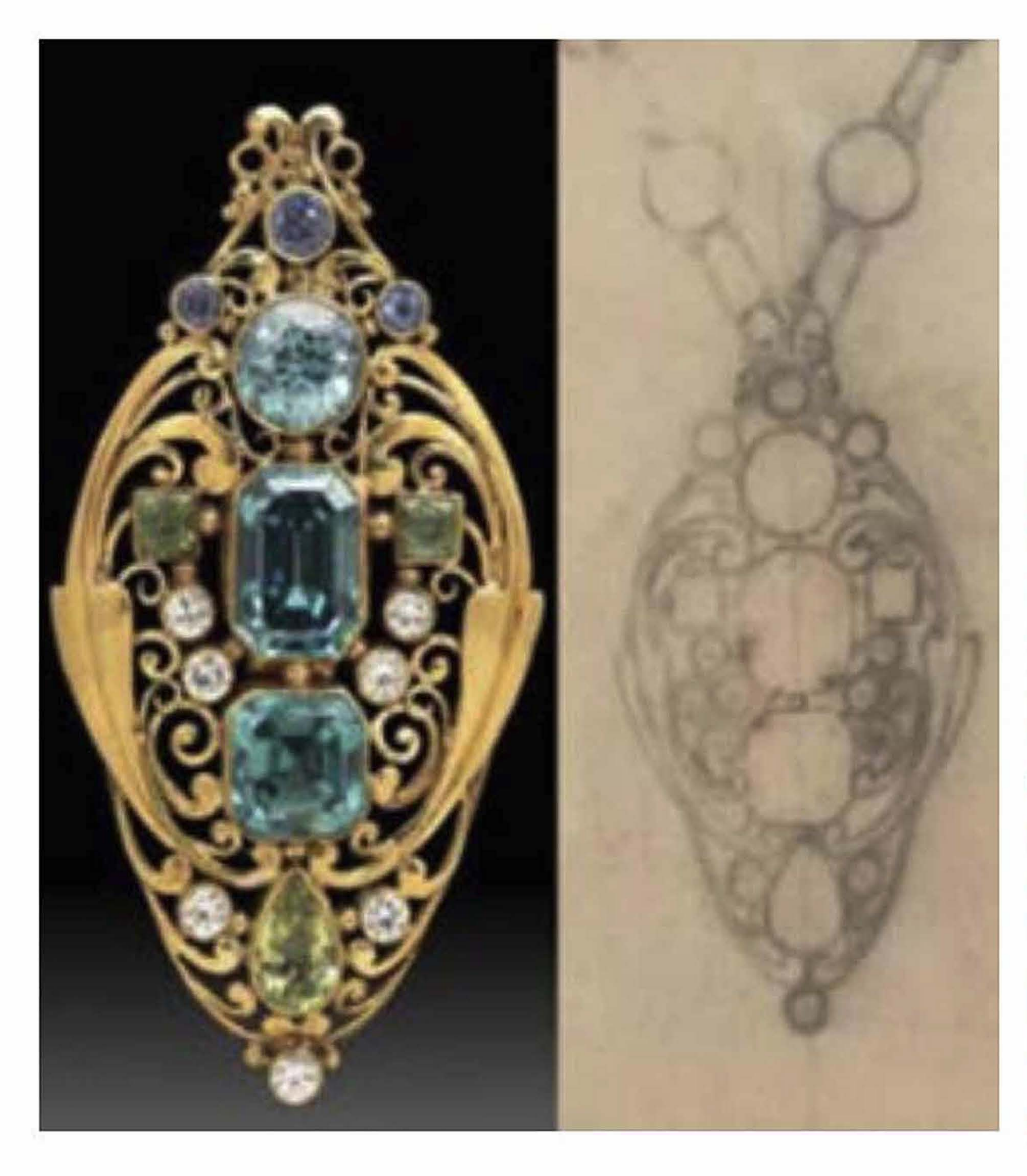


Figure 4
Frank Gardner Hale, *Brooch*, about 1920, gold, zircon, diamond, sapphire, and peridot. Gift of Joseph B. and Edith Alpers, 1998.569.
Design for a Pendant, Graphite. Museum purchase with funds donated by Jean S. and Frederic A. Sharf, an anonymous donor, and John Lowell Gardner Fund, 2014. Photograph © Museum of Fine Arts, Boston.

opportunities like this conference will help publicise the MFA's growing research resources in this area. As I reflect on this project, I am reminded of one of Hale's lectures, entitled 'A Jeweller's Craft and His Environment', in which Hale noted that 'every piece provides a new adventure, a chance for further expression, and a possible contribution to the beautiful things of the world.' One could say the same of his archive.

Since the 2016 Barcelona conference, I have been working with my colleagues Nonie Gadsden, Katharine Lane Weems, Senior Curator of American Decorative Arts and Sculpture, and Emily Stoehrer, Rita J. Kaplan, and Susan B. Kaplan, Curator of Jewellery, on an exhibition and publication inspired by the Frank Gardner Hale archive, as Boston boasted one of the most active and influential jewellery making and metalworking communities in the nation in the early twentieth century.

Boston Made: Arts and Crafts Jewelry and Metalwork will be on view from November 17, 2018 to March 29, 2020. Our overview of the exhibition, the first dedicated solely to the exemplary work of these craftspeople, follows here.

The international Arts and Crafts movement that developed in the late nineteenth century was a reaction against the dehumanising effects of industrialised society. As an alternative, it promoted artistic activity, beauty, and handcraftsmanship as crucial elements for leading a joyful and fulfilling life. Followers were encouraged to seek simplicity and respite in nature, and to look to the pre-industrial past and distant cultures for design and lifestyle guidance.

The Arts and Crafts movement was both an artistic movement that championed individual artistry and craftsmanship, and a cultural movement that encouraged a larger segment of society to embrace this lifestyle philosophy, becoming consumers of artistic wares. These progressive ideas found a ready audience in intellectual and artisanal circles in Boston at the turn of the twentieth century, particularly at the MFA.

Yet, in a 1903 essay, Boston design scholar Denman Waldo Ross grumbled, 'what is the matter with the Arts and Crafts? Why is it that, in spite of a widespread interest, with much talk and much activity, so little really good and satisfactory work is produced?' Were his complaints about Boston's relatively young Arts and Crafts movement justified? Or, were they a call to arms, a challenge meant to incite artistic fervour? Previous scholars have taken Ross at his word, using his comments to argue that Boston was a centre of Arts and Crafts thought, but not production. But this view is at once too broad and too narrow. Too broad in that it sweeps all Arts and Crafts activity under one overarching umbrella, not exploring the city's contributions in specific crafts; and too narrow in that it does not consider what happened *after* this pronouncement. This exhibition will argue that Ross's words served as a catalyst, or a provocation, to Boston area craftspeople, particularly those working in jewellery and metals.

The interwoven community of jewellery makers and metalsmiths included men and women, New England natives and immigrants, professionals and amateurs, and solo practitioners and larger workshops. Shown together, as they would have been at the time, their work reveals not only their mastery of ancient craft techniques and subtle innovation in style and materials, but also the symbiotic relationship between jewellery for the body and decorations for the home. Visitors will engage with the artists' passion and philosophies through exploration of techniques (notably enamelling and chasing), stylistic influences (Colonial Revival, Medieval, Art Nouveau, Modern), and materials (mixing of precious and non-precious, as well as found objects). Special emphasis will be given to opportunities that metalworking offered to female artists, as well as the work of jewellery maker Frank Gardner Hale and silversmith Arthur Stone, highlighting the MFA's extensive archival materials.

With its outstanding collection and established scholarly leadership in both jewellery studies and the Arts and Crafts movement, the MFA is uniquely positioned to organise this exhibition. Through the objects, design drawings, and the stories of their makers and owners, the exhibition will explore the philosophy and artistry of the Arts and Crafts movement in Boston; the jewellery making and metalworking community in the city; the role of the MFA in nurturing the Arts and Crafts movement; and the philosophical statement embodied by those that owned, wore, and displayed Arts and Crafts jewellery and metalwork. Most importantly, the exhibition will explore how many of those Arts and Crafts ideals resonate closely with current trends in today's society.

Our separate publication *Arts and Crafts Jewelry in Boston: Frank Gardner Hale and His Circle* will be published in November 2018.

FOOTNOTES

1. The author has identified over fifty designs for sheet music covers by Hale, published circa 1907 by McKinley Music Company.
2. At the time of writing, the author has identified nearly fifty designs for sheet music and other publications by Hale. All but one of the designs incorporates floral or foliate elements.
3. Diary of Frank Gardner Hale, Collection of the Marblehead Arts Association, Marblehead, Massachusetts.
4. Graves, E. E. *The American Magazine of Art*. January 1916, Vol. 7, Issue 3, p. 102.
5. *Ibid*., n. 1, p. 103.
6. Hale's diaries of 1906 and 1907 indicate that he was a skilled photographer with the ability to develop photographs.

La joia com a síntesi d’art

La joya como síntesis de arte

Jewellery as a synthesis of art



The Jewellery of the Playwright Eugene O'Neill (1888-1953)

Claudette Joannis

Chief Curator in various french musems

Resumen

En la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale (Connecticut) se conserva una caja que contiene las joyas que pertenecieron a Eugene O'Neill (1888-1953), famoso autor dramático americano que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1936. Fueron un regalo de su tercera esposa, la rica Carlotta Monterey (1888-1970), que legó a la Universidad de Yale los archivos de su marido, así como fotografías y recuerdos personales, entre ellos la caja con joyas. Contiene numerosas sortijas y relojes, todos grabados con una leyenda y con la firma de Carlotta, quien solía adquirir joyas en las grandes firmas de París y Nueva York para conmemorar un acontecimiento personal o la creación de una obra de teatro. Casados en París en 1929, Eugene y Carlotta tuvieron una relación tormentosa donde no faltaron reencuentros, separaciones y éxitos. Las joyas, que además están acompañadas de notas manuscritas informando de su origen, narran todos estos hechos.

Objetos utilizados y conservados durante toda una vida por un gran autor de la escena teatral de la primera mitad del siglo XX, estas joyas son también testigos privilegiados de la vida íntima de una pareja.

Expuestos en 1995 en la Biblioteca Beinecke junto con otros *memorabili* de grandes personajes, esta caja y su contenido no han salido desde entonces de las salas de reserva de la institución, donde los pude estudiar en 2015.

Palabras clave: dramaturgo, Yale University, joyero, anillos, objetos de recuerdo.

Resum

A la Biblioteca Beinecke de la Universitat de Yale (Connecticut) es conserva una capsa que conté les joies que van pertànyer a Eugene O'Neill (1888-1953), famós autor dramàtic americà que va rebre el Premi Nobel de Literatura el 1936. Van ser un regal de la seva tercera esposa, la rica Carlotta Monterey (1888-1970), que va llegar a la Universitat de Yale els arxius del seu marit, així com fotografies i records personals, entre els quals la capsa amb joies. Conté nombrosos anells i rellotges, tots gravats amb una llegenda i amb la signatura de Carlotta, que acostumava adquirir joies a les grans firmes de París i Nova York per commemorar un esdeveniment personal o la creació d'una obra de teatre. Casats a París el 1929, Eugene i Carlotta van tenir una relació tempestuosa en la qual no van faltar ni retrobaments, separacions, ni èxits. Les joies, que a més van acompanyades de notes manuscrites que n'informen de l'origen, narren tots aquests fets.

Objectes utilitzats i conservats durant tota la seva vida per un gran autor de l'escena teatral de la primera meitat del segle XX, aquestes joies són també testimonis privilegiats de la vida íntima d'una parella.

Exposats el 1995 a la Biblioteca Beinecke juntament amb altres *memorabili* de grans personatges, aquesta capsa i el seu contingut no han sortit des d'aleshores de les sales de reserva de la institució, on els vaig poder estudiar el 2015.

Paraules clau: dramaturg, Yale University, joier, anells, objectes de record.

Abstract

In the Beinecke Library of Yale University (Connecticut) there is a box containing the jewellery that belonged to Eugene O'Neill (1888-1953), the famous American playwright who won the Nobel Prize for Literature in 1936. They were a gift from his third wife, the wealthy Carlotta Monterey (1888-1970), who bequeathed her husband's archives, photographs and personal effects to Yale University, among which was a jewellery box. It contains numerous rings and watches, all engraved with a legend and with Carlotta's signature,

who usually bought jewellery in the big-name shops in Paris and New York to commemorate a personal event or the writing of a play. Married in Paris in 1929, Eugene and Carlotta had a stormy relationship full of reunions, separations and triumphs. The jewels, which were also accompanied by handwritten notes with information about their origins, tell the story of all these things.

Objects used and kept all his life by a great playwright of the first half of the twentieth century, these jewels are also privileged witnesses to the couple's personal life.

Displayed in 1995 in the Beinecke Library together with other memorabilia of great figures, this box and its contents have since then never left the reserve rooms of the institution, where I was able to study them in 2015.

Key words: playwriter, Yale University, jewelery box , rings, memorabilia.

Rarely do our minds turn to the significant role that jewellery plays in the life of an individual. It becomes an intimate part of the lives of the owners and wearers, unveiling hidden sentiments and revealing the inner self. This applies to both men and women. When the wearer is a public figure, the revelations can be all the more enriching.

An example of how these small objects can shed light on well-known people is the jewellery box of Eugene 0'Neill, which is now in the archives of the Beinecke Library of Yale University. The items in the dramaturge's jewellery box provide some interesting insight into his emotional life in the late 1920s.

The celebrated American playwright, born in 1888, was most prolific between 1923 and 1930. He was then thrice wed and had three children with his fist two wives (one of them was Oona, who married Charlie Chaplin). His third marriage was with Carlotta Monterey, whom he met in 1926. Theirs was the longest, stormiest, and most passionate of his marriages [figure 1].

The contents of this box, given by Carlotta with the archives, retrace the famous couple's life: their meetings, trips, and personal and artistic events. Modest or precious, the objects evoke a marriage, a career, and an era.



Figure 1
Eugen O'Neil and Carlotta in 1933, photo by Van Vechten. Library of congress, Washington DC.

A shared life

When Eugene met Carlotta, he was still married and already had a well-established reputation. She was a stage actress, more known for her beauty than for her talent, and was independently wealthy after a divorce. Both Eugene and Carlotta were 38 and they immediately established a good rapport. Eugene, who was haunted by memories of an unhappy childhood, and was depressed and an alcoholic, was looking for comfort and stability that Carlotta was prepared to give him. They established a rapport that eventually turned into love.

They married in 1929 and never left each other; there were periods of great creative effervescence, followed by great distress due to the dramatist's increasingly failing health. Carlotta played various roles that she summarised as follows: 'It was a privilege to live with him because he was mentally stimulating. My God, how many women have husbands who are very stimulating? But it was not an easy life. I worked like a dog. I was his secretary. I was his nurse. I built and ran his houses. He wrote the plays. I did everything else.'

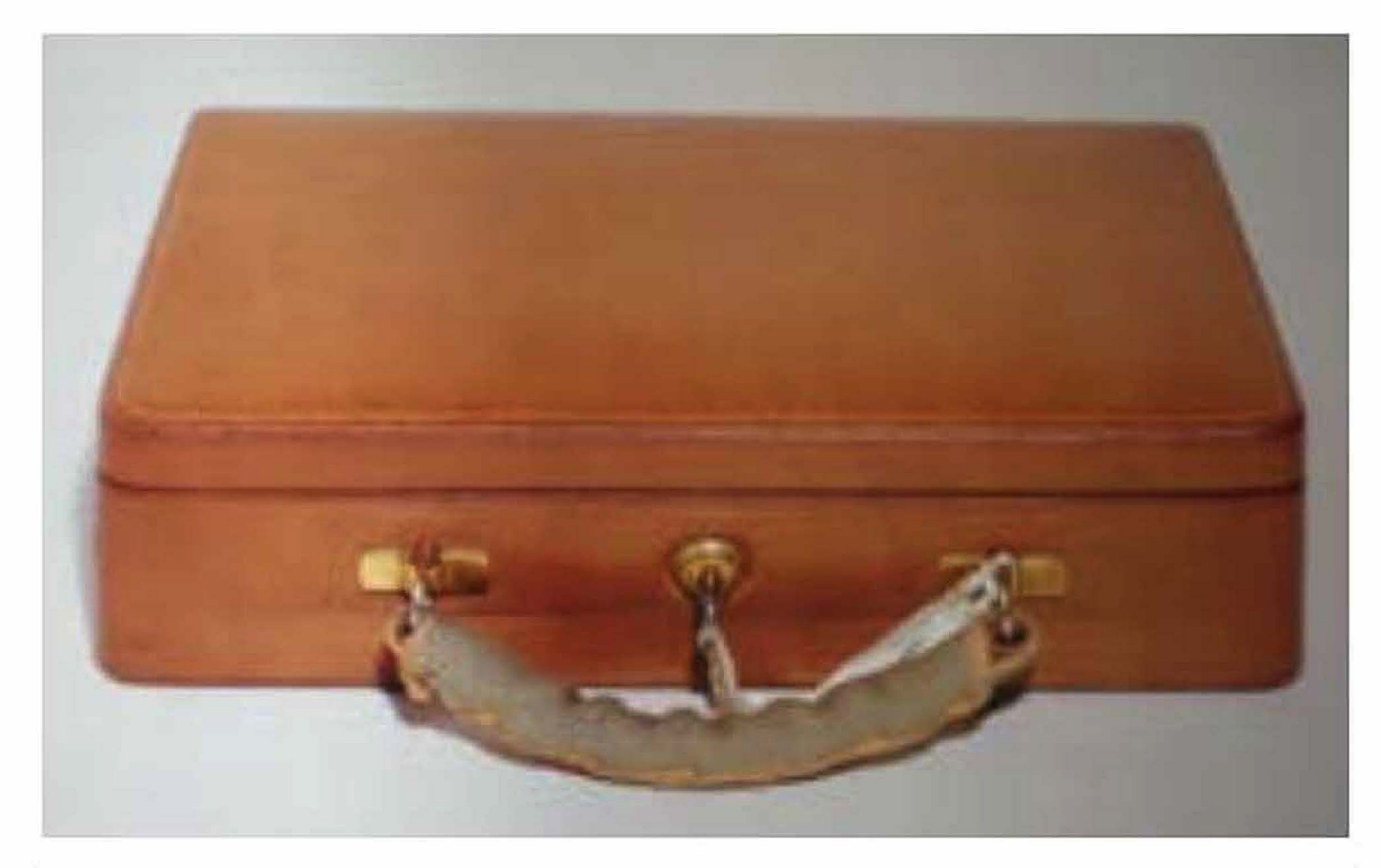


Figure 2
The box closed, photo by the author. Beinecke Library, Yale.



Figure 3
The box opened, photo by the author. Beinecke Library, Yale.

To ensure that her husband could write in the greatest comfort and solitude, she created a blank space around him, only receiving a few special friends in the many houses that she rented or had built in France and the United States. This lifestyle enabled Eugene O'Neill to write his most successful plays, such as *Interlude* (1928)*, Dynamo* (1929), and *Mourning Becomes Electra* (1931).

Jewellery that speaks

The little red leather box was probably bought in Paris by Carlotta in the 1920s and was regularly used by Eugene. It bears the mark 'E. Goyard ainé Paris', a suitcase and trunk maker. The shop still exists in Paris on the Rue Saint Honoré [figures 2 and 3].

The box contains rings, watches, a cigarette case, a small clock, and various accessories. Most of them bear engraved inscriptions and dedications from Carlotta to Gene (his diminutive name). The objects are arranged on two hinged levels with spaces inserted for rings. One is a gold mesh ring and another is made from a single piece of hard green stone, reminiscent of ancient

Egyptian rings used as seals. Two other gold signet rings are inset with hard stones, one being engraved inside with 'First Year C to G'. Was this to commemorate the couple's first meeting or their marriage? The signet ring is visible on a photo of the couple taken in the 1930s. A fifth ring is formed of three rings and bears the mark of Cartier, the famous jeweller on the Place Vendôme. This is a 'Trinity ring' made of three typesof gold: yellow, grey, and pink. It was made in 1924 at the behest of the writer Jean Cocteau for the only woman he ever loved: the princess Nathalie Paley. The ring was eventually commercialised as an engagement ring.

In addition to these five rings, there are two other identical gold rings, on which are engraved inscriptions: 'Port-Said 1929' on the exterior and 'I am not what I was' on the inside. In 1928, Carlotta and Eugene, who was not yet divorced, decided to make a two-year trip incognito to Europe, followed by India, South Africa, and China. The sea crossing to China did not go well because Eugene was gambling, and his drinking episodes became violent at times. Carlotta left him and continued the trip on a different boat; the couple reunited in Port Said. These rings symbolised their reconciliation. The words 'I am not what I was' doubtless corresponded to Eugene's promise to not drink ever again, a promise that he kept from there on. Eugene said, reminded Carlotta: 'Oh Dearest Heart of Mine, look at your Port-Said ring and feel with me!' [figure 4]. The trip, which was to last a year, was reduced to four months. The pair married in Paris on 22 July 1929.

By this date Eugene was free and Carlotta had rented for three years a forty-five-room château in Touraine in France, the Château de Plessis, in order for her husband to work in solitude and calm without domestic concerns. It was there that they bought Blemie, a Dalmatian towards which the couple directed all their affection. The collar, found in the memorabilia, as well as the leash, had been ordered at Hermes, the famous store in Paris. From the Château de Plessis, they often travelled to Paris where Carlotta bought her dresses from the great couturiers and jewels from the Place Vendôme jewellers. A small clock by Dunhill that is in the box was a wedding gift from Carlotta, as attested by the inscription on the back: 'To Gene from Carlotta 7/22/29' [figure 5]. The contents also include accessories mixed in with the jewellery, which illustrate the quality of all that Carlotta bought for her husband: two sleeve garters accompanied by gold hooks, engraved with the initials E.O.N, a series of button cufflinks made by Charvet, a famous Parisian shirt maker that still operates today. Carlotta loved to recount how O'Neill was dressed without refinement when she met him, and how she accustomed him to wear fine clothing. He owned forty-five pairs of shoes. Two watches are also part of the jewels offered



Figure 4
The ring with the insription Port-said, photo by the author. Beinecke Library, Yale.

by Carlotta, which she mentioned in her diaries: one is a wristwatch from Longines: 'When I first met Gene, I bought him this watch because he had none and this he wore most of all, working in his study, in the garden'; and the other watch is a pocket watch made by the firm Morgan: 'This watch is made of stainless steel. It was a novelty in Paris when I purchased it for him circa 1930'. In retrospect, we do not know on what occasion Eugene received the very fine cigarette holder in gold, on the back of which is engraved: 'To Gene from Carlotta 1927'. It was kept in a pocket at the bottom of the box.

There were also three mementos that can be considered as good luck charms: two medals of the Virgin Mary and a *fève,* depicting baby Jesus, which is hidden in a galette to celebrate Epiphany. The medals as well as a missal that had belonged to his father, the actor James O'Neill, which is among the memorabilia, illustrate the importance that religion always had in Eugene's life, mixed with feelings of guilt. He made a trip with Carlotta to Chartres, a pilgrimage site in France. Three other jewels, presents from Carlotta, were not contained in the box—they were kept in individual cases. The first is a pocket watch by Cartier attached to a gold chain, with three words engraved: 'To Gene from Carlotta July 22'. In a note dated 20 May 1955, she made this comment: 'The gold watch is a much finer affair. Very rare. Purchased for him when he finished *Mourning Becomes Electra*'. The writing of this play was in effect an exhausting ordeal for the couple. Eugene, who had begun to write it after their marriage, penned six successive versions, which Carlotta typed. Two years later, Eugene concluded the play, which is based on the *Oresteia* trilogy by Aeschylus. Of all his plays this was Carlotta's favourite.

The two other pieces of jewellery are rings that were bought in New York in 1934. Carlotta had rented an apartment on Park Avenue where both husband and wife would take up residence from time to time when they were not in their other houses on Sea Island, in Georgia or Connecticut. One of these rings is large and of gold with an inscription in capital letters: 'LIFE



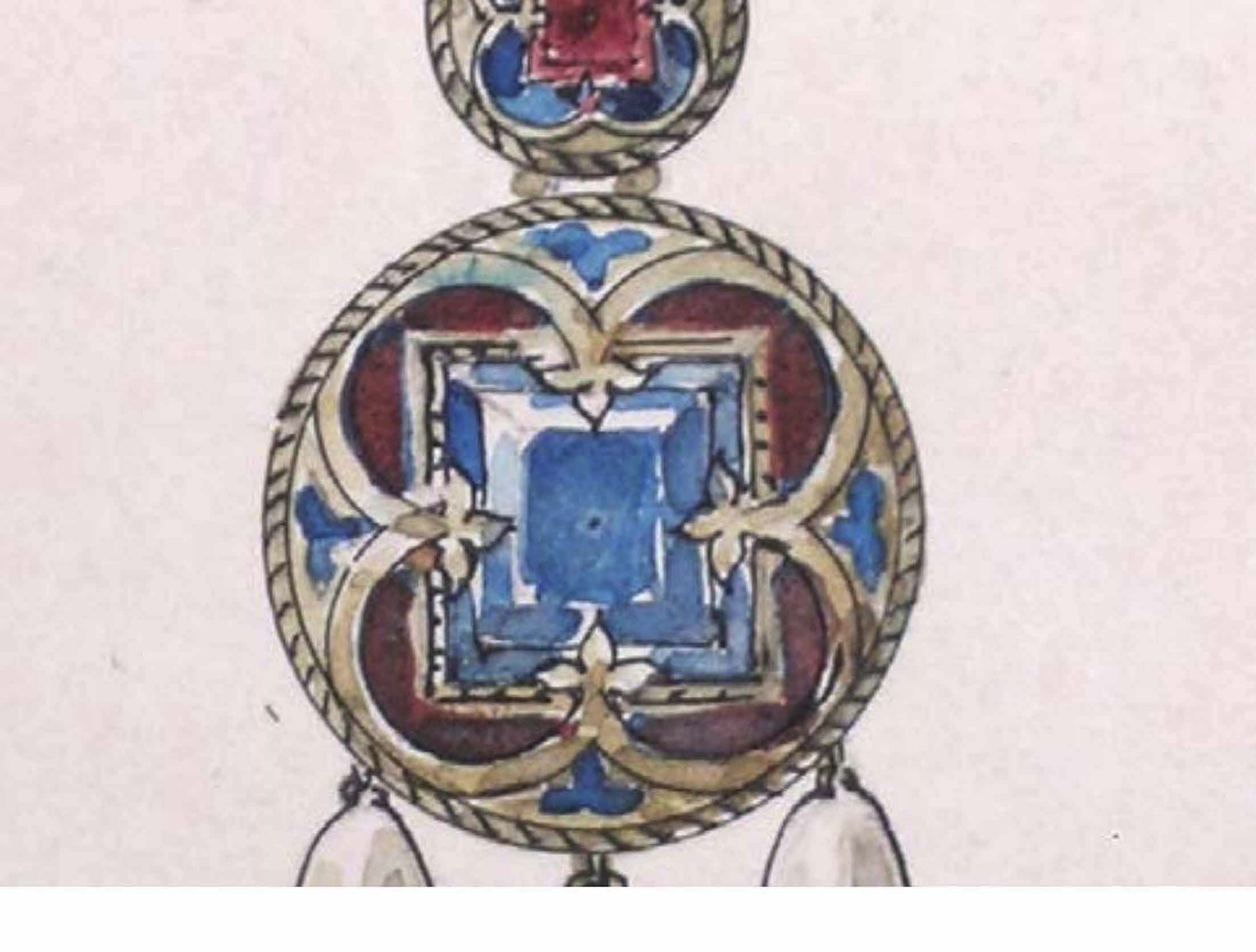
Figure 5
The back of the clock by Dunhill with the inscription: *To Gene from Carlotta 7/22/29*, photo by the author. Beinecke Library, Yale.

LAUGHS WITH LOVE'; the text on the inside of the ring reads; 'January 15th 1934 Carlotta'. In the same year, the couple exchanged two gold rings. In reference to the play *Lazarus Laughed*, which O'Neill wrote in 1925, the inscription on the ring offered by Eugene to Carlotta reads: 'You are my laughter', and on the one Carlotta gave him: 'And you are mine'. Only the first ring is kept in its case at the library.

Certainly Carlotta's wealth, her presence, and all the goodwill which she showed her husband, helped him to write many plays (forty-seven are listed in the repertory by his biographers Arthur and Barbara Gelb). The actress Lilian Gish, a friend of the couple, witnessed the fusional relationship: 'I have never seen a man and a woman so passionately in love. They did not seem to need anything outside of each other'. The jewellery at the Beinecke originates from the happiest period in the couple's life. Eugene certainly offered jewellery to Carlotta but the items vanished when she decided to distribute them as gifts and when she began to lose her reason circa 1967. The remaining items went to her daughter Cynthia, whom Carlotta had neglected and who put them up for sale at Park Bernet Avenue in New York in May 1971.

O'Neill's life ended tragically when he contracted an illness mistakenly confused with Parkinson's disease. The great author, who enjoyed widespread critical and popular success and who received the Nobel Prize for Literature in 1936 and two Pulitzers, gradually found himself unable to write. Cared for with supreme devotion by Carlotta, he nonetheless became depressed and suicidal, and was cut off from his children, whom he had neglected. However, despite frequent quarrels in his latter years, he maintained an undying love for his wife, which he expressed each year in a poem or a letter. In 1952, on the occasion of the 23rd anniversary of their marriage, he dedicated a play to Carlotta with these words: 'I am old and would be sick of life, were it not that you, Sweetheart, are here, as deep and understanding in your love as ever—and I as deep in my love for you as when we stood in Paris, Première Arrondissement on July 22, 1929—and both said faintly "Oui!"'. This was the Paris of their happy days together, from which Eugene kept movie tickets as well as tickets from chairs rented in the Tuileries Garden and from a visit up to the top of the Arc de Triomphe. With this evocation of their marriage in Paris, the catch closes.

After Eugene's death in 1953, Carlotta dressed exclusively in black and wore only black jewellery. She died seven years later; she continued to be involved with his oeuvre in her remaining years. She gave all his archives to Yale and subsequently declined into senility. This collection not only consists of manuscripts, letters, texts, and photographs, but also includes objects and jewellery, which relate to the dramatist. And these items also attest to the intimate life of a man who was both wounded in love and could secretly keep a love token as unusual as the long braid of Carlotta's hair that she had cut one day in anger.



Jewellery Images of Cavazza's Gift to the Museo della Tappezzeria 'Vittorio Zironi' in Bologna: *Aemilia Ars* and Alfonso Rubbiani

Francesca Ghiggini
Art historian, former curator of the Museo della Tappezzeria "Vittorio Zironi", Bologna

Resumen

El álbum núm. 19, guardado en el Museo del Tapiz Vittorio Zironi de Bolonia, ofrece el único testigo documental de joyería diseñada y creada por la empresa *Aemilia Ars* fundada en Bolonia en 1898 por un grupo de nobles, incluyendo al conde Francesco Cavazza, bajo la dirección artística de Alfonso Rubbiani y que cerró en 1903. En 1994, la Sra. Flavia Cavazza (sobrina del conde Francesco) donó una parte del archivo de la compañía, incluyendo este álbum, a dicho museo. El álbum contiene imágenes de joyas, dibujos y fotografías que reproducen los diseños y las joyas que se hicieron: la mayoría muestra la marca de la empresa *Aemilia Ars*. Un sobre, que contenía diecinueve diseños descriptivos para sendas joyas, se encontró en el álbum donde se reconoce la escritura de Alfonso Rubbiani, que informa de diferentes fuentes de inspiración.

Todo comenzó con las joyas encontradas en las pinturas de algunos autores renacentistas, conservadas en la Galería Uffizi de Florencia y en la Galería Nacional de Arte de Bolonia. Entre las imágenes del álbum, reconocí colgantes copiados de las pinturas expuestas en Bolonia, dos obras de Francesco Francia y el *Éxtasis de santa Cecilia* de Rafael. Una copia de esta última, que pertenece al Museo Británico de Londres, ha sido hasta ahora atribuida al joyero Luigi Marchi, pero mi investigación ha revelado que el verdadero autor era su hijo, Raffaele Luigi.

A continuación, las joyas, definidas como «*Originale di Aemilia Ars - Tipo Rinascenza*», recuerdan las características renacentistas como el colgante que he reconocido inspirado en el que lleva una de las tres Gracias en *Alegoría de la Primavera* de Sandro Botticelli.

Además, las joyas mencionadas anteriormente como «Originale di *Aemilia Ars*» reflejan el eclecticismo típico de las joyas europeas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, pero dos dibujos siguen una tendencia exclusivamente italiana, inspirada en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.

Palabras clave: Museo della Tappezzeria Vittorio Zironi, *Aemilia Ars*, Bologna, Alfonso Rubbiani, Francesco Cavazza.

Resum

L'àlbum núm. 19, guardat al Museu de Tapisseria Vittorio Zironi de Bolonya, ofereix l'única evidència documental de joieria dissenyada i creada per l'empresa *Aemilia Ars*, fundada a Bolonya l'any 1898 per un grup de nobles, inclòs el comte Francesco Cavazza, sota la direcció artística d'Alfonso Rubbiani, que es va tancar el 1903. L'any 1994, la Sra. Flavia Cavazza (neboda del comte Francesco) va donar una part de l'arxiu de la companyia, incloent-hi aquest àlbum, al museu esmentat. L'àlbum conté imatges de joies, dibuixos i fotografies que reprodueixen els dissenys i les joies que es van fer: la majoria mostren la marca de l'empresa *Aemilia Ars*. Un sobre, que contenia dinou dissenys descriptius de dinou joies, es va trobar a l'àlbum on es reconeix l'escriptura d'Alfonso Rubbiani, que informa de diferents fonts d'inspiració.

Tot va començar amb les joies trobades en les pintures d'alguns autors renaixentistes, conservades a la Galeria Uffizi de Florència i a la Galeria Nacional d'Art de Bolonya. Entre les imatges de l'àlbum, vaig reconèixer penjolls copiats de les pintures exposades a Bolonya, dues obres de Francesco Francia i l'*Èxtasi de santa Cecília* de Rafael. Una còpia d'aquesta darrera, que pertany al Museu Britànic de Londres, ha estat fins ara atribuïda al joier Luigi Marchi, però la meva investigació ha revelat que el veritable autor era el seu fill, Raffaele Luigi.

A continuació, les joies, definides com a «*Originale di Aemilia Ars - Tipo Rinascenza*», recorden les característiques renaixentistes com el penjoll que he reconegut inspirat en el que porta una de les tres Gràcies a *Al·legoria de la Primavera* de Sandro Botticelli.

A més, les joies esmentades anteriorment com a «Originale di *Aemilia Ars*» reflecteixen l'eclecticisme típic de les joies europees de finals del segle XIX i principis del segle XX, però dos dibuixos segueixen una tendència exclusivament italiana, inspirada en *La Divina Comèdia* de Dante Alighieri.

Paraules clau: Museo della Tappezzeria Vittorio Zironi, *Aemilia Ars*, Bologna, Alfonso Rubbiani, Francesco Cavazza.

Abstract

Album No. 19, conserved in the Vittorio Zironi Tapestry Museum in Bologna, offers the only documentary evidence of jewellery designed and made by the company *Aemilia Ars*. This was founded in Bologna in 1898 by a group of noblemen, including Count Francesco Cavazza, under Alfonso Rubbiani's artistic direction, and it closed in 1903. In 1994, Madam Flavia Cavazza (Count Francesco's niece) donated part of the company archive, including this album, to the aforementioned museum. The album contains images of jewels, drawings as well as photographs reproducing the designs and jewels that were made. Most of them bear the mark of *Aemilia Ars*. An envelope, containing nineteen descriptive sheets of as many jewels, was found in the album, and the handwriting of Alfonso Rubbiani, who records the different sources of inspiration, is recognisable there.

The first source was the jewels found in the paintings of some Renaissance artists, conserved in the Uffizi Gallery in Florence and the National Art Gallery in Bologna. Among the images in the album, I recognised pendants copied from paintings exhibited in Bologna, two works by Francesco Francia and Raphael's *The Ecstasy of St. Cecilia*. A copy of the latter, which belongs to the British Museum in London, has hitherto been attributed to the jeweller Luigi Marchi; however, my research has revealed that it was made by his son, Raffaele Luigi.

The jewels, defined as "*Originale di Aemilia Ars - Tipo Rinascenza*", are reminiscent of Renaissance features such as the pendant that I have recognised, inspired by the one worn by one of three Graces in Sandro Botticelli's *Allegory of Spring*.

The jewels mentioned above as "Originale di *Aemilia Ars*" also reflect the typical eclecticism of European jewellery in the late nineteenth and early twentieth century, but two drawings follow an exclusively Italian trend, inspired by Dante Alighieri's *Divine Comedy*.

Key words: Museo della Tappezzeria Vittorio Zironi, *Aemilia Ars*, Bologna, Alfonso Rubbiani, Francesco Cavazza.

Album no. 19 is included in the *Aemilia Ars* Archive donated in 1994 by Mrs Flavia Cavazza to the Museo della Tappezzeria 'Vittorio Zironi' in Bologna: it contains unique documentary evidence of the jewellery sector designed and made by *Aemilia Ars* Company[1]. The latter was founded in Bologna on 3 December 1898 by a group of noblemen and women, including Count Francesco and Countess Lina Cavazza, Mrs Cavazza's grandparents, under Alfonso Rubbiani's artistic direction, in order to renew, both aesthetically and functionally, its furniture and interior decorations and, at the same time, promote the Emilia Romagna Region's Decorative Arts. The Executive Board of the Company undertook to provide some selected Bolognese craftsmen and specialised workers from the Emilia Romagna Region with 'good designs and good models', drawn by a small group of artists: all these refined articles were then sold in an exclusive store opened in April 1900 in the centre of Bologna[2].

As a consequence, the Company offered a large number of different items, such as furniture, wrought iron, pottery, wall decorations, tanned hide, objects in bronze, silverware, lace and embroideries, and, of course, jewellery[3]. Obviously, the latter was not linked to the rest of the company, but was included in *Arts & Craft*, the London based Company, which had set the example for *Aemilia Ars*.

The Bolognese Company's idea of making furniture and interior design objects, which would be useful for everyday use but also extremely refined and able to complement one another, as well as the architecture of the living spaces, had been inspired by a quest for artistic renewal and new aesthetic concepts. This involved, for a brief period, the whole of Europe, even if Great Britain was the forerunner with the Arts & Craft movement, the fruit of research and debates on the aesthetics of industrial production, which had been active in England since the mid-eighteenth century, at the time of the first phase of the Industrial Revolution[4].

In the Arts & Craft movement there were, in fact, several areas of production, dedicated to furnishings and interior decoration, which included, as mentioned above, a jewellery sector. The leading figure of the latter was Charles Robert Ashbee, who was particularly inspired by Italian Renaissance jewellery. In 1881, after graduating in architecture from Cambridge, he decided to set up the *School and Guild of Handicraft*, where he tried a series of experiments on metalworking based on Benvenuto Cellini's treatises, which he himself translated. In 1888, he set up the *Guild of Handicraft*, a cooperative of artisans whose production consisted of unique pieces of high quality, which were entirely handmade, preserving the integrity of the material as much as possible. Serious economic difficulties—mostly due to the competition of the *Liberty* Company in London, which proposed models inspired by Ashbee's designs but were mechanically manufactured and, therefore, much cheaper and widespread—led to bankruptcy in 1907 and, the following year, to the voluntary dissolution of the *Guild*[5].

In 1903, despite the success achieved by the Company's participation in the *First International Exhibition of Decorative Arts,* held in Turin the previous year, as reported in the chronicles of the time[6], the *Aemilia Ars* Company went into liquidation, too. The chairman, Count Francesco Cavazza, decided, in fact, to keep active only the *Merletti e ricami a punto antico*[7] sector, which was managed by his wife, Countess Lina Bianconcini Cavazza, while the artistic direction continued to be entrusted to Alfonso Rubbiani, who remained in this post until his death.

Alfonso Rubbiani (Bologna, 1848–1913) was the most influential person in Bologna's artistic life between the last two decades of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. He devoted himself to art after law studies: the debut took place in 1882 with two guides dedicated both to the Italian Apennines and to the centre and the surroundings of Bologna. In 1883 he was named member of the local *Deputazione di Storia Patria* and collaborated with Professor Tito Azzolini on the restoration work of the castle of San Martino in Soverzano, at Minerbio, which was owned by Francesco Cavazza's father, Count Felice. Since 1885, he had been a member of the Committee for the town plan of Bologna[8] and the following year he was appointed Director of the restoration of the church of San Francesco, still in Bologna[9]. During the reconstruction of the architectural structures and the sacred furnishings of the apsidal chapels of this church, Rubbiani managed to create a team of artists, the so-called *gilda di San Francesco*[10], an artistic organisation based on the prototype of the ancient Medieval guild, from which he derived the name, which saw the full collaboration between artists and artisans[11].

The prestige of this team had been increased by the restoration work carried out on Marquis Carlo Alberto Pizzardi, Count Francesco and Countess Lina Cavazza's mansions in Bologna and on the villas of their estate[12]; almost as a logical consequence, the same artists and artisans of the *gilda di San Francesco* then joined the *Aemilia Ars* Company.

As mentioned, all the documents were donated to the Museo della Tappezzeria 'Vittorio Zironi' in Bologna by Mrs Flavia Cavazza, who, in turn, had received them from her paternal grandmother. The whole material is logically related to the *Merletti e ricami a punto antico* sector, directed by Countess Cavazza, with the exception of album no.19, which contains exclusively jewellery images, in the form of drawings on paper or glossy paper, sketches, or photographs of that time, that reproduce the drawings but also, sometimes, the jewels that were really made. Most images show the red ink brand or the engraved stamp of the Company, or can be safely attributed to it[13].

Jewels are also present in other sketches, drawings, and photographs, but, as evident in the existing chronologies or documents, they do not fall within the chronological terms of this production (1898–1903). Some drawings bear inscriptions revealing those jewels were made to celebrate important anniversaries of the Cavazzas, a circumstance that can explain the Countess's decision to preserve this set of images in 1936, when the historical archive of the *Aemilia Ars* Company, which included documents, drawings and manufactured goods, was sold to the municipality of Bologna[14].

Alfonso Rubbiani's signature never appears in these images but his fundamental role in the jewellery production of *Aemilia Ars* was made clear by the nineteen descriptive Sheets of as many jewels, marked by the Roman numerals I–XIX, in manuscript but unsigned, found in an envelope within the album no. 19. Each Sheet is dedicated to a jewel and gives information about the different iconographic, literary, or religious sources of inspiration: in these notes it is possible to recognise Rubbiani's handwriting.

These also clearly show how the jewels were divided into three well-defined sections. The first six descriptive Sheets, in fact, depict perfect copies of the jewels represented in some paintings

of Renaissance authors kept in the Pinacoteca Nazionale of Bologna and in the Galleria degli Uffizi in Florence[15], a trend wholly unknown to Italian jewellery but rather widespread in England in the mid-nineteenth century[16].

In the following nine descriptive Sheets, Alfonso Rubbiani illustrated the *Originale di Aemilia Ars – Tipo Rinascenza*[17] jewels, which are reminiscent of stylistic, technical, or compositional elements that are typical of Italian Renaissance jewellery; while in the last four the different trends of the late nineteenth to early twentieth century of European goldsmiths are present, and are therefore called *Originale di Aemilia Ars*[18].

In most cases, it has been possible to link the jewels mentioned in the descriptive Sheets with the ones of the images in album no. 19, where Rubbiani's handwriting can be detected in some notes made on drawings, including those reproduced in the photographs of that time, where they are still perfectly legible.

Sometimes, some inaccuracies can be found, as in the case of the jewel that Rubbiani, in the third descriptive Sheet, reports as having been taken from a painting by Domenico Ghirlandaio which is held in the Galleria degli Uffizi in Florence[19] but the related jewel drawing, with the author's note '*Da una pittura/ del Ghirlandajo/ (Firenze)*'[20] [figure 1], shows closer similarities with the pendant worn by a young noblewoman belonging to the Tornabuoni family in *The Birth of John the Baptist*, a fresco executed by the same artist between 1486 and 1490 in the choir of the church of Santa Maria Novella, in Florence[21].



Figure 1
Bologna, Museo della Tappezzeria "Vittorio Zironi", Album n. 19, *Front of a pendant with rubies and sapphires*, drawing on paper, *Aemilia Ars*, attributed to Alfonso Rubbiani, 1898 - 1903. In Ghiggini, F., *Bologna Bella. Immagini di gioielli della donazione Cavazza al Museo della Tappezzeria: Aemilia Ars e Alfonso Rubbiani*. Bologna: Nuova S1, 2014, f. 5, p. 88. ISBN 9788889262733.

However, not all the pictures of the jewels present in the album are cited in the Sheets.

In order to reconstruct the original appearance of this sector of *Aemilia Ars*, it was I decided to divide these drawings according to their characteristics into the three sections, as suggested by Rubbiani.

Hence, two drawings in which the author, Alberto Pasquinelli, wrote the names of the Renaissance sources the jewels were copied from—the Bolognese painter Amico Aspertini [figure 2] and '*Da una pittura di/ Van Der Goes Ugo/ anno 1480/ Galleria degli Uffizi – Firenze)*'[22] [figure 3], were included in the first section. For the latter, it was not possible to recognize the original painting[23] while the drawing of the pendant that Pasquinelli copied

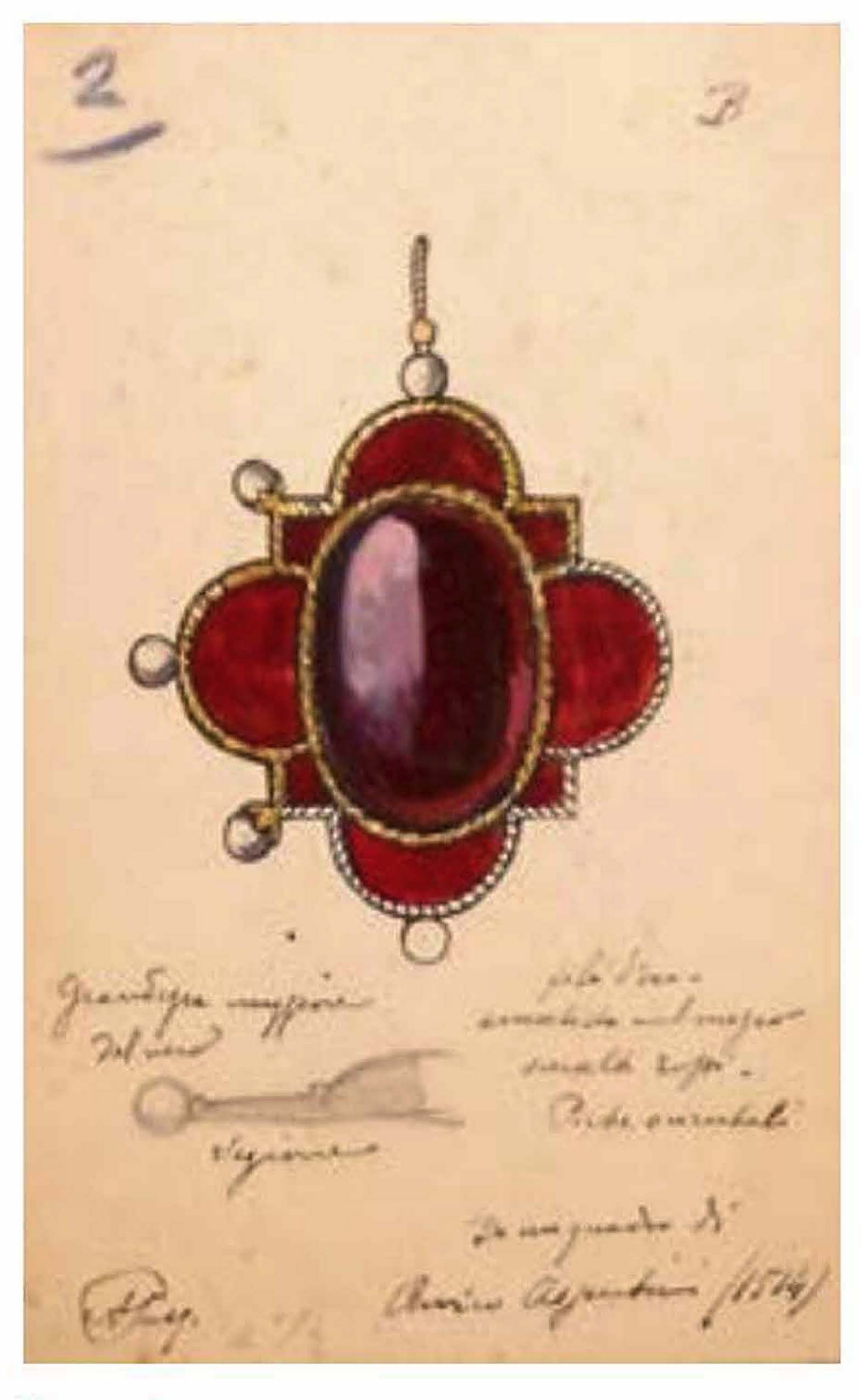


Figure 2
Bologna, Museo della Tappezzeria "Vittorio Zironi", Album n. 19, *Front of a pendant with amethyst and red enamels*, drawing on paper, *Aemilia Ars*, Alberto Pasquinelli, 1898 - 1903. In GHIGGINI, F., *Bologna Bella. Immagini di gioielli della donazione Cavazza al Museo della Tappezzeria: Aemilia Ars e Alfonso Rubbiani*. Bologna: Nuova S1, 2014, f. 12, p. 94. ISBN 9788889262733.



Figure 3
Bologna, Museo della Tappezzeria "Vittorio Zironi", Album n. 19, *Front of a cruciform pendant*, drawing on paper, *Aemilia Ars,* Alberto Pasquinelli,1898 - 1903. In GHIGGINI, F., *Bologna Bella. Immagini di gioielli della donazione Cavazza al Museo della Tappezzeria: Aemilia Ars e Alfonso Rubbiani*. Bologna: Nuova S1, 2014, f. 16, p. 98. ISBN 9788889262733.

'*Da un quadro di/ Amico Aspertini (1514)*'[24], showing a large violet cabochon stone set in an entwined gold rim, set in a red enamel square frame with pearls and four lobes, in order to make a cruciform pattern, recalls the clasp of the cope worn by St. Augustine (or St. Gregory?)[25] in Amico Aspertini's painting *Madonna and Child with Saints,* kept in the church of San Martino Maggiore in Bologna[26].

Contrary to the practice followed in the *Aemilia Ars* Society, according to which the artists were involved in all the production sectors, Alberto Pasquinelli is the only collaborator that the currently known documentation shows active in this area, along with Alfonso Rubbiani.

In addition to the above mentioned drawings, Pasquinelli's acronym also appears in the *recto* and *verso* of the *Et in Coelo et in Terra pendant*[27]; besides, the presence of notes, where his own handwriting is recognisable, has enabled us to attribute to him the *recto* of the *Pendant with iris and pearls*[28] and the *recto* and the *verso* of the *Patientia Victrix pendant*[29]. Alberto Pasquinelli (Bologna, 1872 – Trapani, 1928) began his artistic study in 1885 at the Collegio Venturoli in Bologna. Documents attest to the fact that he was a member of the *Gilda di San Francesco* directed by Alfonso Rubbiani and, like many other artists of this company, he had been involved with *Aemilia Ars* since its foundation, contributing with drawings for all the production sectors[30].

The images contained in album no. 19, and surely produced by *Aemilia Ars* Company, only illustrate pendants for necklaces, which were the most popular jewels in Italy in the fifteenth and the sixteenth centuries, used by both the ecclesiastical and secular world. Numerous iconographic and documentary sources show that this jewel was usually worn threaded on a thin cord (*lenza*) wrapped around the neck several times, but it was also frequently sewn on the dress or applied to headdresses[31].

Alfonso Rubbiani's choice shows an in-depth knowledge of Renaissance iconographic sources, which must be considered a result of the increase in studies and archival research on the Renaissance, which, for the whole of the nineteenth century, involved many Italian intellectuals; in Bologna they were logically focused on the figure of Francesco Raibolini, called Francia, revealing the traces of his artistic activity, his institutional responsibilities, and his social relationships[32].

The Bolognese Master enrolled in the *Arte degli Orefici* on 10 December 1482 and then was elected *Massaro dell'Arte* in the second quarter of 1483, however he was also a sculptor, an engraver for the Bolognese Zecca, and a painter[33]. Therefore, he was the highest and most representative example, both locally and nationally, of the deep unity and equal artistic dignity between the Major and Minor Arts and the epitome of the perfect unity between an artist and a craftsman, which was a feature of medieval Art that survived till the first half of the sixteenth century[34]: this was the same concept that Alfonso Rubbiani followed for creation of the *gilda di San Francesco.*

The most important reference to Francesco Raibolini (called Francia) for this production, clearly emerges from the examination of the first six descriptive Sheets, relating to jewels copied from



Figure 4
Bologna, Museo della Tappezzeria "Vittorio Zironi", Album n. 19, *Front of a pendant with a central large table - cut stone designed by Alfonso Rubbiani*, photograph, *Aemilia Ars*, 1898 - 1902. In GHIGGINI, F., *Bologna Bella. Immagini di gioielli della donazione Cavazza al Museo della Tappezzeria: Aemilia Ars e Alfonso Rubbiani*. Bologna: Nuova S1, 2014, f. 3, p. 85. ISBN 9788889262733.

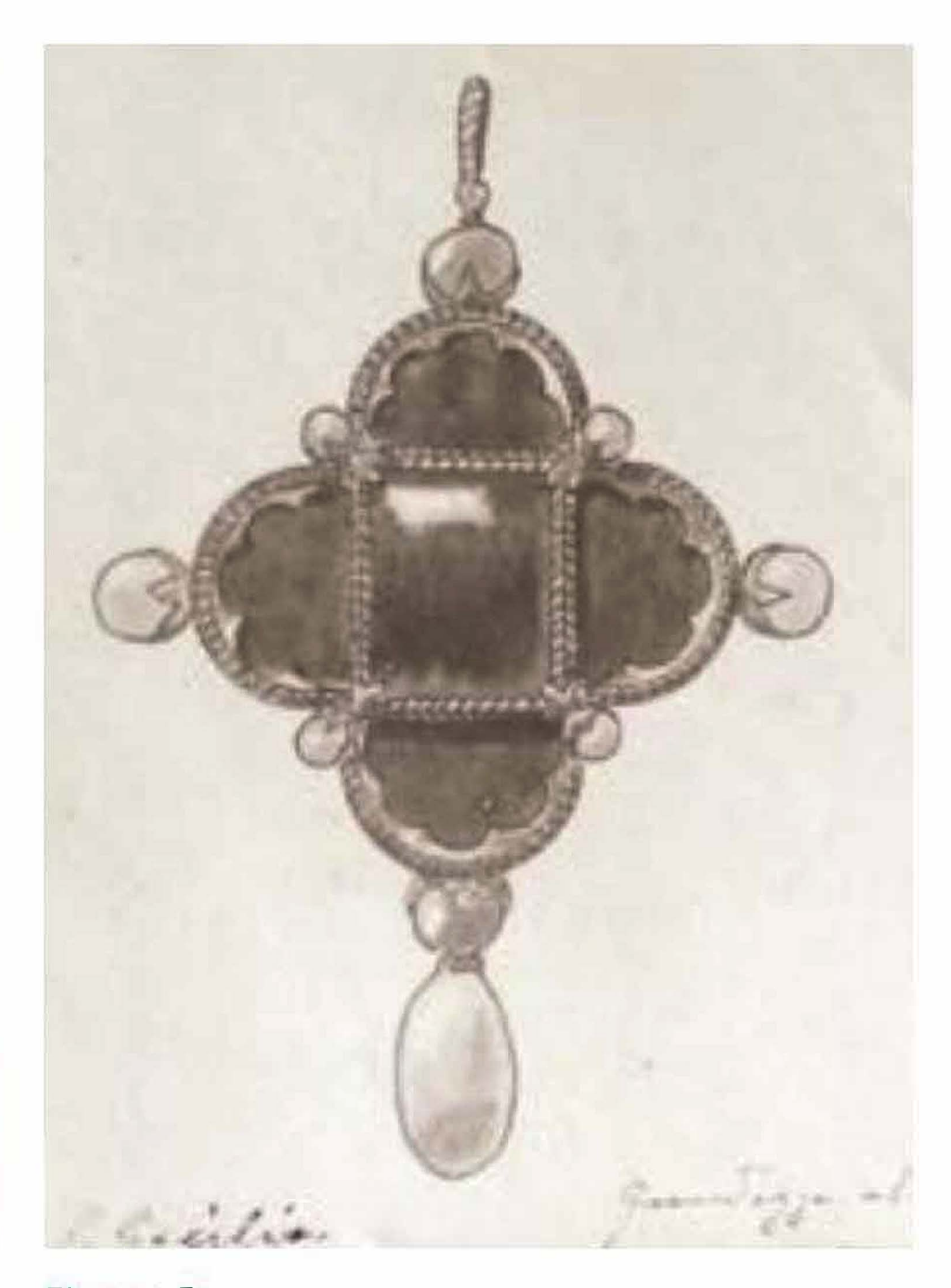


Figure 5
Bologna, Museo della Tappezzeria "Vittorio Zironi", Album n. 19, *Front of a quatrefoil form pendant designed by Alfonso Rubbiani*, photograph, *Aemilia Ars*, 1898 - 1902. In GHIGGINI, F., *Bologna Bella. Immagini di gioielli della donazione Cavazza al Museo della Tappezzeria: Aemilia Ars e Alfonso Rubbiani*. Bologna: Nuova S1, 2014, f. 7, p. 90. ISBN 9788889262733.

Renaissance paintings: the Bolognese Master is, in fact, the only author from whom Alfonso Rubbiani wanted to replicate two jewels, depicted in so many paintings preserved in the Pinacoteca Nazionale of Bologna.

It was possible to link the jewel mentioned in the first descriptive Sheet '(…) *Riproduzione da un (...) quadro/ di Francesco Francia*'[35] with a photograph of the time showing the drawing of a pendant, accompanied by notes '*Giojello preso da/ una pittura/ del Francia/ Smalti rossi/ e ametista*'[36], in which Rubbiani's handwriting is perfectly recognisable [figure 4].

The jewel drawing shows a large table—cut stone with claws set in a circular gold mounting in which enamel lobes, with a stylized shamrock leaf inner motif, alternate with small pearls, and a large suspended baroque pearl. This is the perfect copy of the jewel that hangs above the throne of the Virgin, depicted in the painting *Madonna and Child with Saints and the Donor Bartholomew Felicini*, or *Altarpiece of the Jewel*, housed in the Pinacoteca Nazionale of

Bologna[37], at that time considered the first painting by Francesco Raibolini (called Francia), who had been a goldsmith until that point. The number 1 is written on the back of the photo that reproduces this jewel, and it is linked to the first descriptive Sheet, suggesting the hypothesis that Rubbiani was paying tribute to the most important Bolognese artist of the Renaissance[38].

As to the second jewel copied from a painting by the Bolognese master, which is still housed in the Pinacoteca Nazionale of Bologna and mentioned by Rubbiani in the fifth descriptive Sheet '*V°/ Gioiello bolognese del Sec. XV./ (disegno di Aemilia Ars)/ Da una Madonna dipinta/ da Francesco Francia/ pittore ed orefice del sec. XV (...)*'[39], the reference is less immediate, even if the rhomboidal structure of the pendant with a table—cut stone framed with small pearls and scalloped borders—recalls a jewel applied to the mitre worn by St. Augustine[40] in the painting *Madonna with Child and Saints*, called *Pala de' Manzuoli*[41].

Among the Renaissance figurative texts exhibited in the Pinacoteca Nazionale in Bologna, Rubbiani logically included the famous painting *Ecstasy of St Cecilia* by Raffaello Sanzio, an altarpiece painted around 1513[42] commissioned by the noblewoman Elena Duglioli for the Duglioli Dall'Olio family chapel in the Church of San Giovanni in Monte in Bologna[43].

The jewel, described by Alfonso Rubbiani in the fourth descriptive Sheet, in which he proudly wrote that it was sold, in turn, to the Queen Mother of Italy, Margherita of Savoy, to the Queen of Italy, Elena of Savoy, to Laura Minghetti and to the Princess of Essling, is a perfect copy of the one worn by St. Cecilia, as we can see in the photograph of the time reproducing the original drawing [figure 5]. The numerous copies of this jewel show its extraordinary success, probably due to the popularity of Raphael's altarpiece. All these are held in private collections, with the exception of the pendant that belongs to the London British Museum. In the latter, there are some differences from the original painting by Raphael: a blue-stained chalcedony replaces the original central red cabochon stone, the inner colour of the enamel lobes is red instead of blue, an entwined gold border replaces the original moulding profile, and four pearls had been added in the corners. The pendant loop shows the inscription 'MARCHI BOLOGNA AEMILIA ARS': the last name, Marchi, is related to the Bolognese goldsmith firm *Luigi Marchi e figlio*, so Luigi and his son Raffaele Angelo Marchi have been considered, so far, as the producers of this jewel[44].

Documents provide evidence that one of the copies of St Cecilia's pendant was exhibited on the occasion of the Company's participation in the *First International Exhibition of Decorative Arts*, held in Turin in 1902[45], along with other jewels, including the ones copied from the two altarpieces by Francesco Raibolini (called Francia)[46]. The *Ditta Luigi Marchi e figlio* was the only goldsmith workshop that had been cited among the *Aemilia Ars* Company's employees in the official catalogue of the above mentioned event[47] and in the guide of this exhibition, produced by the journalist Riccardo De Spigliati[48].

It was already known that Luigi Marchi started his workshop in 1854, in the *Bottega all'insegna della Luna*, in Orefici Street, in the centre of Bologna, and in 1891 he set up a company with his son Raffaele Angelo[49], but at the end of 1894 this was voluntarily wound up. In fact, in the historical archive of the *Camera di Commercio e Arti di Bologna*, a copy of a letter written by

Luigi Marchi is preserved, with which he informed his customers he would retire from work, starting from 1 January 1895 and from that date on, his son Raffaele Angelo would be the only owner of the firm. The latter decided to keep the name of the firm unchanged and therefore is the only author of the *Aemilia Ars* Company jewels, including the St. Cecilia pendant kept in the London British Museum[50].

Among the images of the album, the *recto* and the *verso* of a jewel depicted in two photographs of the time, showing the red ink brand of the company, are particularly interesting. This one was not mentioned in the descriptive Sheets, but was added in Rubbiani's second section *Originale di Aemilia Ars – Tipo Rinascenza* because of its immediate reference to Renaissance art. The *recto* shows a square stone with a hanging pearl fixed by a ribbon then a second smaller stone set in a four-lobed frame: at top of the upper lobe there is a semicircle decoration with two symmetrical flower corolla and a central blister pearl with the pendant loop[51]. This jewel, in fact, is a copy of the pendant worn by one of the three Graces, the third from left, depicted in the painting *Allegory of Spring* by Alessandro Filipepi, called Sandro Botticelli, about 1480, now housed in the Galleria degli Uffizi in Florence, but which was at that time, exhibited at the Galleria dell'Accademia, in Florence[52]. The *verso* shows an enamel decoration with stylized plant motifs framing a folded eagle wing[53], recognisable in the Coat of Arms of the Marquis Bevilacqua Ariosti, the family owner of the mansion considered the most elegant example of Renaissance architecture in the city of Bologna[54].

In the pendants that Alfonso Rubbiani defined as *Originale di Aemilia Ars* or that have been inserted in this section for their characteristics, there are no references to Renaissance figurative texts, but the typical eclecticism of European jewellery of the late nineteenth and early twentieth century is logically reflected[55].

Most of these designs are reminiscent of the *Art Nouveau* style, an innovative artistic trend that originated in France and soon spread throughout Europe; this style's peculiar grace is reflected in the sinuous and graceful designs on the *recto* of the *Pendant with iris and pearls*[56], of the *Pendant with eagle wings*[57] and, at last, of the *recto* and *verso* of the *Et in coelo et in terra pendant*, in which oval and circular frames form a cruciform pattern, related to the inscription in the cartouche bearing a passage from the *Padre Nostro* Catholic prayer[58].

Within this category, however, there is an interesting thematic repertoire, which exclusively spread in Italy in the second half of the nineteenth century, but reached its apogee in the 1880s: the representation in jewellery items of literary subjects or suggestions inspired by Dante Alighieri's Divine Comedy. Indeed, in the seventeenth descriptive Sheet, Alfonso Rubbiani reported that for the *Dolce Color d'Oriente pendant*[59], shown in a photograph where this inscription is perfectly legible, he had been inspired by the dawn depicted in Dante's Purgatory (Canto I)[60]. The image of this jewel, then, appears in the article that journalist Romualdo Pantini wrote in 1902, to comment on the participation of the *Aemilia Ars* Company in the event in Turin[61], so Raffaele Angelo Marchi was certainly the author of this pendant.

Among the images of the album, there are two other drawings, in lapis, pen, and black ink on square paper, showing the *recto* and the *verso* of a pendant with a ship facing a storm.

There are neither ink brand, engraved stamp, nor signatures in these drawings, which are not even mentioned in the descriptive Sheets. However, along the side of the front concave–convex frame, there is the inscription *Per correr per migliori acque*[62], still taken from Dante's Purgatory (Canto I): so, for their evident correspondence of inspiration with the *Dolce Color d'Oriente pendant*, these drawings can be surely attributed to the jewellery production of *Aemilia Ars*[63].

The goldsmith Vincenzo Miranda (Naples, 1859–1937), was the most famous follower of this trend: among his creations, the drawing of the ring *La Bufera Infernale*, inspired by a tercet from Dante's Inferno (Canto V), is especially well known[64]. He is also known for his extraordinary contemporaneity: in fact, he was the only Italian jeweller who, during the *Universal Exhibition* held in Paris in 1900, exhibited precious items in line with the new French trend of the *Art Nouveau* movement, while the most important goldsmith firms of Turin, Milan, and Palermo adopted the *Floral Style* only in 1902, on the occasion of the above-mentioned *First International Exhibition of Decorative Arts* of Turin.

Ci sarà un posto dove tutto sarà giusto?
In loving memory of Barbara Corradi (1972–2016), Art Historian.

FOOTNOTES

1. Ghiggini, F. *Bologna Bella. Immagini di gioielli della donazione Cavazza al Museo della Tappezzeria: Aemilia Ars e Alfonso Rubbiani.* Bologna: Nuova S1, 2014, p. 7. ISBN 9788889262733.

2. Pantini, R. *Aemilia Ars. Nuova antologia di Lettere, Scienze ed Arti*. Roma, 1902, Vol. 101, Series 4, pp. 11–12.

3. Davanzo Poli, D. Merletti e ricami a punto antico. In Bernardini, C., *et al. Aemilia rs, 1898 – 1903: arts & crafts a Bologna*. Milan: A+G edizioni, 2001, p. 96. ISBN 8888272003.

4. Bologna, F. *Dalle Arti Minori all'Industrial Design*. Bari: Laterza, 1972, pp. 150–153. ISBN 9788887111828.

5. Becker, V. I gioielli *Arts and Crafts*. In Mosco, M.; Andreoli, A. *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi.* Florence: Giunti, 2001, pp. 94–95, 102. ISBN 8809019075.

6. L'arte nuova a Torino – *Aemilia Ars*. *Corriere della Sera*, 4 August 1902, p. 1. Cavallari Cantalamessa, G. *Aemilia Ars*. *Rivista italiana di scienze lettere ed arti*. 30 September 1902, XXXI, pp. 131–134. Pantini, R. *Cit. supra*, n. 2, p. 14.

7. Lace and ancient point embroideries.

8. Zucconi, F. Rubbiani e la nozione di arte collettiva. In Bernardini, C., *et al. Cit supra*, n. 3, pp. 33–34.

9. Baldini, E. Alfonso Rubbiani, director of restoration. In Baldini, E.; Virelli, G. *La fabbriceria di San Francesco. I restauri della Basilica bolognese letti attraverso le carte.* Bologna: Bononia University Press, 2013, pp. 22–30. ISBN 8873958850.

10. St. Francis's guild.

11. Bernardini, C., Oltre il Medioevo: *Aemilia Ars*, le arti decorative, il Rinascimento, la storia, il museo. In Callistri, I.; Quaquarelli, L. *Municipio, Nazione ed Europa fra l'età di Mazzini e l'età di Carducci: scrittura ed immagine nella ricognizione della memoria storica come identità.* Rastignano (Bo): I libri di Emil, 2008, p. 58. ISBN 9788896026090.

12. Mazzei, O. Catalogo dei progetti e delle realizzazioni. In Solmi, F.; Dezzi Baldeschi, M. *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici.* Casalecchio di Reno: Grafis, 1981, p. 60.

13. Ghiggini, F. *Cit supra*, n. 1, pp 19, 25, ff. 45–46, 58–59.

14. *Ibid.*, pp. 68–82.

15. *Ibid.*, pp. 14, 29–40.

16. Gere, C. *et al. The Art of the Jeweller. A Catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum: Jewellery, Engraved Gems, and Goldsmith's Work.* London: BMP, 1984, II, n. 1018, pp. 169-170. ISBN 071410535X.

17. 'An original by *Aemilia Ars*' – *inspired by the Renaissance.*

18. Ghiggini, F. *Cit supra*, pp. 14, 41–57, and 59–67.

19. *Ibid.*, p. 32, n. 2, f. 5.

20. 'From a painting/ by Ghirlandajo /(Florence)'.

21. Liscia Bemporad, D. Oreficeria Sacra e Profana nella vita fiorentina del '400. In Ciardi Dupre' dal Poggetto, M. G., *et al. L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento*. Florence: Spes, 1977, pp. 296–297, ff. 189–189a.

22. *'From a picture by/ Wan Der Goes Ugo/ year 1480/ Galleria degli Uffizi - Florence'.*

23. Ghiggini, F. *Cit supra*, pp. 16–17, 35, n. 7, ff. 16-17.

24. '*From a picture by/ Amico Aspertini (1514)*'.

25. Ghiggini, F. *Cit supra*, pp. 16, 35–36, n. 5, ff. 12-14.

26. Nigrelli, G. N° 40. In Emiliani, A; Scaglietti Kelescian, D. *Amico Aspertini, 1474 – 1522: artista bizzarro nell'età di Durer e Raffaello*. Milan: Silvana, 2008, pp. 164–165. ISBN 9788836611515.

27. Ghiggini, F. *Cit supra*, pp. 16, 60, n. 22, ff. 52–54.

28. *Ibid.*, pp. 17, 60, n. 23, f. 55.

29. *Ibid.*, pp. 16, 45–46, n. 13, ff. 29–30.

30. Baldini, E. Biografie. In Bernardini, C., *et al.* *Cit supra*, n. 3, p. 258.

31. Liscia, D. *Cit. supra*, n. 21, pp. 301–302.

32. Giudici, C. Marcantonio Raimondi. Francesco Francia. In Faietti, M.; Oberhuber, K. *Bologna e l'Umanesimo, 1490-1510*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 359. ISBN 8877790334.

33. Roio, N. Regesto cronologico. In Negro, E.; Roio, N. *Francesco Francia e la sua scuola*. Modena: Artioli Editore, 1998, pp. 112–113. ISBN 8877920572.

34. Ciardi Dupre' dal Poggetto, M. G. Unità e dignità delle arti nella Firenze del Quattrocento. In Ciardi Dupre' dal Poggetto, M. G., *et al.*, *Cit. supra*, n. 21, p. 7.

35. '(…) Reproduction from a (…) picture/by Francesco Francia (…)'.

36. 'Jewel taken from/a painting/by Francia/ Red enamels/and amethyst'.

37. Roio, N. no.156 - b. In Bentini J., *et al. Pinacoteca Nazionale di Bologna: Catalogo generale*. Vol. I: *Dal Duecento a Francesco Francia*. Venice: Marsilio, 2004, pp. 357–360. ISBN 8831784676.

38. Ghiggini, F. *Cit supra*, pp. 30–31, n.1, ff. 3–4a.

39. 'V°/ Bolognese jewel from the 15th century/ (design by Aemilia Ars)/ From a painted Madonna/ by Francesco Francia/ painter and goldsmith of the 15th century (…)'.

40. Ghiggini, F. *Cit supra*, p. 31, n. 4, ff. 9–11.

41. Roio, N., no. 157. In Bentini, J., *et al. Cit. supra*, n. 37, pp. 360–362.

42. Bernardini, C. No. 127. In Emiliani, A. *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*. Milan: Electa, 1997, p. 86. ISBN 8877795107.

43. Zarri, G. Storia di una committenza. In *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*. Bologna: Edizioni Alfa, 1983, pp. 20–37.

44. Gere, C. *et al. Cit. supra*, n. 16, p. 168.

45. L'arte nuova a Torino – *Aemilia Ars*. *Cit. supra*, n. 6, p. 1. Cavallari Cantalamessa, G. *Cit. supra*, n. 6, pp. 131–134.

46. Pantini, R. *Cit. supra*, n. 2, p. 15.

47. Esposizione internazionale di arte decorativa moderna, *Catalogo generale ufficiale*. [Torino: s.e.], 1902, p. 131.

48. De Spigliati, R., *Guida della Prima Esposizione internazionale d'arte decorative moderna 1902, con pianta generale*. Torino: M. Artale, 1902, p. 33.

49. Gere, C. *et al. Cit. supra,* p. 168.

50. Ghiggini, F. *Cit. supra*, pp. 32–35, no. 3, ff. 7-8a.

51. *Ibid.*, pp. 47 – 48, no. 17, f. 38.

52. Gregori, M. *Uffizi e Pitti: i dipinti delle gallerie fiorentine*. Udine: Magnus Edizioni, 1994, n. 108, p. 94. ISBN 8870571343.

53. Ghiggini, F. *Cit. supra*, pp. 47–48, n. 17, f. 39.

54. Boris, F. La Famiglia Bevilacqua Ariosti. In *Scrigni di memorie. Gli archivi familiari nelle dimore storiche bolognesi*. Bologna: ADSI – Sezione Emilia Romagna, Ministero per i Beni e le Attività Cuturali, Soprindendenza Archivistica per l'Emilia Romagna, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, 2006, p. 15. ISBN 8873951783.

55. Liscia Bemporad, D. Gioielli di gusto archeologico nei disegni inediti di una collezione fiorentina. In Lenti, L.; Liscia Bemporad, D. *Gioielli in Italia. Tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*. Venice: Marsilio Editori, 1999, pp. 114–115. ISBN 883177204X.

56. Ghiggini, F. *Cit. supra*, pp. 17, 60, n. 23, f. 55.

57. *Ibid.*, p. 60, n. 24, ff. 56–57.

58. *Ibid.*, pp. 15–16, 60, n. 22, ff. 51–54.

59. 'Sweet colour of the East'.

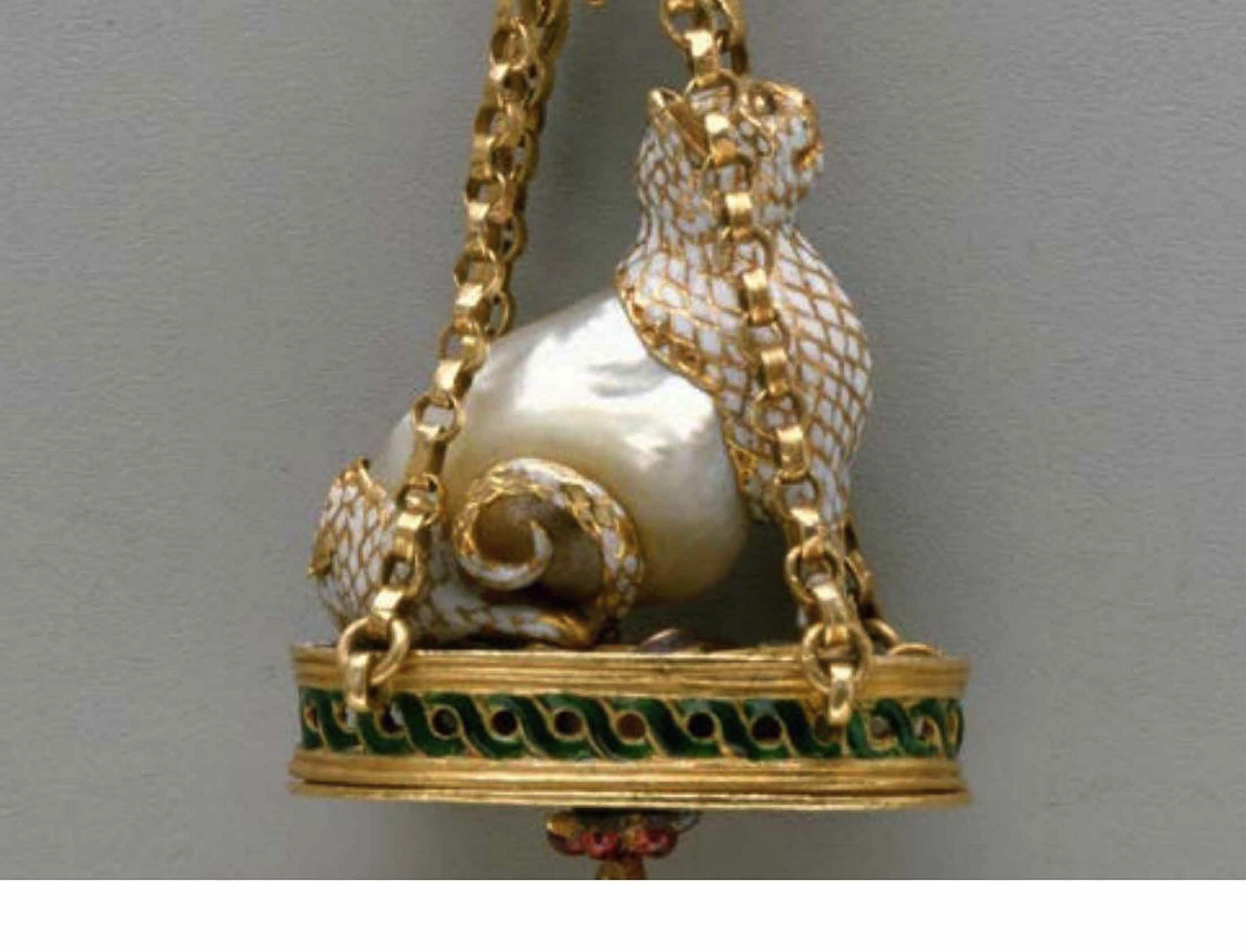
60. Ghiggini, F. *Cit. supra*, pp. 18–19, 61, n. 20, f. 47.

61. Pantini, R. *Cit. supra*, n. 2, p. 14.

62. 'Striving for better waters'.

63. Ghiggini, F. *Cit. supra*, pp. 26, 62, n. 25, ff. 58–59.

64. Capuano, R. Appunti per una storia dell'arte orafa napoletana tra Ottocento e Novecento: sulle tracce di Vincenzo Miranda. In Lenti, L.; Liscia Bemporad, D. *Cit. supra*, n. 55, pp. 124, 127–128.



A Pendant with a Lion Passant Documented in 1528 in the Treasury of the Virgin of the Pillar, and Other Small Animals Decorated with Champlevé Enamelling

Carolina Naya Franco

PhD, Associate Professor
Department of History of Art, University of Zaragoza

Resumen

Resulta excepcional constatar que ya en 1528, se custodiara en el Joyero de la Virgen del Pilar un pinjante de cadenas en suspensión con un león pasante como motivo central. La pieza, de una gran solidez y excelente manufactura, es uno de los más bellos ejemplos que se exhiben todavía en el Museo Pilarista (MP. V1. grupo V, nº 3). El leoncito está esmaltado en blanco opaco, así como en rojo y verde de trasflor, además de estar aderezado con perlas barrocas.

El pinjante de león fue donado a la Capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza como pieza masculina, siendo originalmente el extremo de una rica cadena de rosetas esmaltada, adornada con perlas. Además, contenía pinjando de las cadenillas, la heráldica de su donante: la descripción de las armas en la documentación revela que la alhaja fue ofrecida a la Virgen por el descendiente del Señorío de Ayerbe, mosén Hugo de Urriés, que debió ser secretario de Carlos I. Desgraciadamente, a día de hoy no se conservan ni la riquísima cadena, ni el emblema del donante.

En cualquier caso, y debido a la extraordinaria similitud de la joya zaragozana con una pasantía barcelonesa datada en 1605, la joya ha sido considerada por la historiografía como española, manufacturada en los talleres del Reino de Aragón y datada tardíamente en el entorno cronológico de la concluyente fuente gráfica.

No obstante, dado que la pieza ya estaba en el Joyero de la Virgen en 1528, cabe plantear la posibilidad de que se trate de una joya de manufactura no española. Ejemplares similares con una retícula excavada en blanco opaco simulando el pelaje de distintos animales, fueron considerados por Yvonne Hackenbroch como flamencos.

Por otra parte, los retratos de la nobleza muestran cómo los pinjantes de cadenas con motivos en suspensión estaban en boga en toda Europa todavía en la transición entre el Renacimiento y el Barroco. De ser una alhaja extranjera se entendería que Narcís Amat, aspirante a oficial en el gremio de joyeros barceloneses, todavía estuviera copiando este modelo tan tardíamente en España. Quizás, también podríamos replantearnos a este respecto, la vigencia de algunas modas y motivos foráneos, así como el tráfico de modelos en la joyería renacentista española.

Palabras clave: Virgen del Pilar, león, pinjante de cadenas, Museo degli Argenti, Museo Nazionale del Bargello.

Resum

És excepcional constatar que ja el 1528, es custodiés al Joier de la Mare de Déu del Pilar un penjoll de cadenes en suspensió amb un lleó passant com a motiu central. La peça, d'una gran solidesa i excel·lent manufactura, és un dels exemples més bells que s'exhibeixen encara al Museo Pilarista (MP. V1. grup V, núm. 3). El lleonet està esmaltat en blanc opac, així com en vermell i verd de transflor, a més d'estar guarnit amb perles barroques.

El penjoll de lleó va ser donat a la Capella de Nostra Senyora del Pilar de Saragossa com a peça masculina, i era originalment l'extrem d'una rica cadena de rosetes esmaltada, adornada amb perles. A més contenia, penjant de les cadenetes, l'heràldica del seu donant: la descripció de les armes en la documentació revela que la joia va ser oferta a la Mare de Déu pel descendent del Senyoriu d'Ayerbe, mossèn Hugo de Urriés, que degué ser secretari de Carles I. Malauradament, avui dia no es conserven ni la riquíssima cadena, ni l'emblema del donant.

En qualsevol cas, i a causa de l'extraordinària similitud de la joia saragossana amb una passantia barcelonina datada el 1605, la joia ha estat considerada per la historiografia com a espanyola, manufacturada als tallers del Regne d'Aragó i datada tardanament en l'entorn cronològic de la concloent font gràfica.

Tanmateix, ja que la peça ja era al Joier de la Mare de Déu el 1528, es pot plantejar la possibilitat que es tracti d'una joia de manufactura no espanyola. Exemplars semblants amb una retícula excavada en blanc opac simulant el pelatge de diferents animals, van ser considerats per Yvonne Hackenbroch com a flamencs.

D'altra banda, els retrats de la noblesa mostren com els penjolls de cadenes amb motius en suspensió estaven en voga a tot Europa encara en la transició entre el Renaixement i el barroc. Si fos una joia estrangera s'entendria que Narcís Amat, aspirant a oficial en el gremi de joiers barcelonins, encara copiés aquest model tan tardanament a Espanya. Potser, també podríem replantejar-nos d'acord amb això, la vigència d'algunes modes i motius forans així com el trànsit de models a la joieria renaixentista espanyola.

Paraules clau: Mare de Déu del Pilar, lleó, penjoll de cadenes, Museo degli Argenti, Museo Nazionale del Bargello.

Abstract

It is exceptional to note that in 1528 a pendant chain with a lion passant as the central motif was kept in the jewellery case of the Virgin of the Pillar. The piece, very solid and of excellent workmanship, is one of the most beautiful examples now on display in the Museo Pilarista (MP. V1. group V, No. 3). This little lion enamelled in opaque white, and translucent red and green, is also adorned with baroque pearls.

The lion pendant was donated to the Chapel of Our Lady of the Pillar in Zaragoza as a man's piece of jewellery, being originally the end of a beautifully enamelled chain of rosettes, adorned with pearls. Moreover, hanging from the chains it contained its donor's coat of arms. The description of the arms in the documentation reveals that the jewel was offered to the Virgin by the descendant of the Manor of Ayerbe, *mosén* Hugo de Urriés, who must have been King Charles I's secretary. Unfortunately, at the present time neither the very beautiful chain nor the donor's device survives.

In any case, and due to the extraordinary similarity of the jewel from Zaragoza with a passant from Barcelona dated 1605, the jewel is considered to be Spanish by historians, made in the workshops of the Kingdom of Aragon and dated late in the chronology of the conclusive graphic source.

However, given that the piece was already in the Jewellery Box of the Virgin in 1528, we ought to consider the possibility of it being a jewel made outside Spain. Similar examples, with an opaque white grid pattern hollowed out simulating the fur of different animals, were considered by Yvonne Hackenbroch to be Flemish.

Portraits of the nobility show how pendant chains with hanging motifs were still in vogue all over Europe during the transition from the Renaissance to the Baroque period. If it were a foreign jewel it would be understandable for Narcís Amat, hoping to become an official of the jewellers' guild of Barcelona, to be still copying this model at such a late date in Spain. Perhaps we could also reconsider, in this respect, how long some foreign fashions and motifs were in vogue, as well as the exchange of models in Spanish Renaissance jewellery.

Key words: Virgin of the Pillar, lion, pendant chain, Museo degli Argenti, Museo Nazionale del Bargello.

It is interesting to note that as far back as 1528, a pendant of hanging chains with a lion passant as the main motif was kept in the Treasury of the Virgin of the Pillar. The piece, which is solid and minutely worked, is one of the most beautiful examples shown in the Pillar´s Treasury [figure 1][1].

Due to the extraordinary resemblance between the Pillar pendant and the Barcelona design; made by the future journeyman Narçis Amat in 1605 [figure 2], this jewel had up to now been considered as Spanish by researchers, and as having been made in the workshops of the Kingdom of Aragon and dated as a late work, around the time of the conclusive graphic source[2].

However, since this piece was already in the Treasury of the Virgin in 1528, there was a chance that it could be a jewel that had not been produced in Spain: there is no evidence of zoomorphic pendants with hanging chains (or other mannerist fantasies) in Barcelona designs before the second half of the sixteenth century, and this became recurrent, in particular, in the guild entrance exams between 1586–1593. Had it been a foreign jewel with a new theme, technique, and morphology and donated to the Pillar by an important person, Narçis Amat, an apprentice and candidate for journeyman in the jewellery guild of Barcelona, it would be conceivable that he was still producing this model of such an old form in Spain.

One might consider the possibility of the presence of some European fashions and motifs in Spanish jewellery, as well as the circulation of models among European jewels. In any case,



Figure 1
Gold pendant with a lion passant with opaque and translucent enamelling, donated to the Treasury of the Virgin of the Pillar by Hugo de Urriés (c.1520) (MP.V1. Group V, n.3) (8x4.5x1.5 cm. Weight: 32.10 g) Photograph by the author, courtesy of the Metropolitan Chapter of the Pillar.



Figure 2
Design of lion passant by Narçis Amat, 4 October 1605: *Llibre 2. Gremi d'Argenters* (1532–1629), f. 373, courtesy of the Historic Archive of Barcelona.

these expensive and elaborate pieces were passed down from generation to generation (and still are) among the privileged classes. Portraits of ladies from the European nobility attest to the fact that chain pendants with hanging zoomorphic motifs were still in fashion during the transition from the Renaissance to Baroque eras. We are referring, for example, to the pendant with a seahorse worn by Lady Philippa Speeke (1592) in a portrait from the English school (now in a private collection), or to the young Eleonora Gonzaga's exotic monkey pendant with chains, which was most probably painted by Rubens (*c.*1601), in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (GG-33939).

Nevertheless, with regard to the vogue for these models in Europe, some zoomorphic necklaces with emblematic significance were recorded among the belongings of the Hispanic nobility and aristocrazy from the late fourteenth century . We must mention that from the second half of the fifteenth century, such as that of the Order of the Griffin in the portrait of Carlos of Aragon, Prince of Viana (after 1461)[3].

In any case, and with regard to the arrival of the lion pendant in Saragossa, the documents studied reveal that it was donated to the Chapel of Our Lady of the Pillar as a male jewel, and was originally placed at the end of an ornate chain decorated with white opaque enamelled rosettes embellished with pearls. The jewel was first quoted in the Inventories of the Sacred Chapel of the Pillar under the title 'chains', being the first object: 'Item una cadena smaltada toda de oro, con unas rosetas smaltadas de blanco arodeada toda de perlas, con un leon smaltado todo de blanco y un escudo, el qual collar dio mossen Hugo'[4]. This description, in addition to revealing the name of the donor, stated that suspended from the chain, the jewel bore the heraldry of its owner. However, despite the fact that neither the rich chain nor the knight's emblem have survived, the following inventory enabled us to analyse the personal coat of arms in detail, which included the pendant, in a lineage related to the Pillar, connected with the Urriés[5]. The jewel was described in 1549 as 'un leonçico blanco prendido de una cadenilla de oro, y de la cadenilla prendido un escudo pequenno de oro con unas barras blancas y esmalte colorado'[6].

The description of the suspended heraldry on the jewel (white bars on a red field) suggests that the Hugo who offered the jewel to the Virgin before 1528, must have been Hugo de Urriés y Calcena (before or after 1544), a descendant from the Manor of Ayerbe. Hugo de Urriés, the eighth baron of Ayerbe was a Knight of the Orders of Santiago and Calatrava, in addition to being Secretary to the monarchs Ferdinand the Catholic and Charles I. The heraldry on the jewel, such as the chronicler Blancas described it—also described centuries later by the bibliophile Latassa—, featured '*quatro barras blancas en campo rojo, dos en el primero y dos en el quarto de sus quarteles*'[7]. With regard to the appearance and representation of the heraldry of the 'distinguished family in these realms', see the polychrome alabaster sepulchre of the bishop of Huesca Hugo de Urriés y San Climent (1421–after 1443), or even the stone shield which still stands on the donor's palace in Ayerbe; on it, together with the arms of the Urriés, are the two rampant lions that represent the heraldry of his wife, Greyda de Lanuza y Torrellas, with whom he built his residence.

Regarding the jewel's origin, it is important to say that Bartolomé-Leonardo de Argensola, who continued the chronicler Zurita's *Anales de Aragón*, mentioned the right-hand man and secretary of the Emperor Hugo de Urriés y Calcena, along with his treasurer and 'other major ministers' in the entourage that sailed from La Coruña towards Flanders on 20 May, 1520[8]. According to Foronda y Aguilera, they visited many places, including England and France, and spent several weeks in Brussels until the Coronation in Aachen on 23 October[9]. Urriés stayed with the Emperor until 1521, when he returned to Ayerbe with some relics from the Convent of Saint Clare in Brussels[10]. It is quite logical to suppose that the secretary returned from the entourage with the jewel, probably from Flanders, and, once in Aragon, he donated to the Pillar.

Even today, the lion's fur stands out on a sculptural jewel, adopting a grid-pattern incised in the metal frame, which was filled with white opaque enamel, and the gold lines in the shape of a rhomboidal net were left without enamel. The bearing and movement of the animal on the piece are also outstanding: the left legs move forward with respect to the right legs, with the left paw extended farther forward than and at a right angle to the rest of the body.

The goldwork on the jaws conveys fierceness, enhanced by traces of black opaque enamelling, whereas the lion's thick mane, which is extraordinarily expressive, was enhanced with translucent red touches. The tail takes the form of an 'S' shape, topped with a scroll and outlined in translucent green, as well as the tassel, which was decorated with red enamel. These two translucent colours were repeated in the cartouche with half a scroll on either sides of the hole. The lion was embellished with six baroque pendant pearls pierced by golden thread: one under each extremity and in a double pendant hanging from the central chain.

However, some curious aspects about the Pillar lion have enabled us to establish parallels with other Flemish pieces: for instance, the presence of elements or of combined and enamelled links of the sophisticated chain from which the lion is suspended, which have nothing to do with the first Spanish works of hanging pendants, where simple rolo chains with forsa—more or less thick quadrangular or rounded—links are frequent [figures 3–4]. It was not until the dawn of the seventeenth century that Barcelona´s designs started to include these types of chains, incorporating elaborated enamelled elements with floral or starry outlines; a time when these recently established versions of forced chains would be the keynote (*Llibre* 2, f.327 / f.347-348/ f.353, f.359 …).

In the small Pillar lion, the links are shaped by means of a round thick golden cloth alternating a tetra-lobed or cruciform round motif in red opaque enamel, keeping the with one for the floral centre, emphasising the pistillo over the petals. This combination of round cloth link combined with starry or floral motifs, which were subsequently enamelled, are present in jewels from the Museo degli Argenti that are regarded as Flemish, such as the pendants of Pegasus fighting the chimera (2527), the triton (2495), or the mermaid (2557)[11].

Another feature that would distinguish the Saragossa jewel from other Spanish works is the motif at the end of the lion's tail, a tassel by way of a plume. It is a complex ornamentation for a crest that is different to the three-lobed and/or dishevelled, simpler tails observed on the first animals in the Barcelona designs (f.175/234/316). Other, similar crests are evident



Figure 3
Rabbit pendant with a baroque pearl adorned with an opaque white enamelled grid-pattern. (2531) (4.1x2.3 cm.). Photograph courtesy of the Museo degli Argenti.



Figure 4
Sitting cat pendant with a baroque pearl as a chest. Photograph courtesy of the Metropolitan Museum of New York (1982.60.391).

on the mermaid and dragon pendants in degli Argenti (2533/2557) that are considered Flemish, with upper sections probably inspired by German designs.

Lastly, it is also remarkable the way the fierce expression of the above-mentioned Florentine dragon pendant is emphasised by means of traces of different colours around the mouth and the eye sockets, which provides a link between both jewels. In the Saragossa lion, with its more suppressed expression, the enamelling is concentrated on the expression around the eyes.

From the death of Ferdinand the Catholic and for almost two centuries, the artistic and interchanges links between Flanders and the Kingdom of Aragon were quite apparent, resulting in the attraction that the Low Countries had held for Spanish people in questions of fashion and clothing since the end of the Middle Ages[12]. According to Carmen Bernis, from the Court of Charles I, a Flemish-and-German-influenced style spread in fashions for male attire, which was at the height of its fame between 1520 and 1535[13]. Slashes, puffed sleeves, and caps with their typical Enseignes (or hat jewels) were manifestations of personal taste. It seems quite evident that Flemish and Central European jewels also inspired Spanish chain pendants; a typology that was present in Spain—as recorded in the exams of the jewellers' guild in Barcelona—until 1620.

Hence, Yvonne Hackenbroch spotted a rabbit pendant from the Low Countries, since it contained a baroque pearl in its body [figure 3]. The piece, with fur resembling that of the small

Pillar lion, was also decorated with an enamelled white opaque grid pattern[14]. In this way, although part of the international trend, the curator of the Metropolitan Museum of New York classified this fabulous pendant as an end-of-the-sixteenth century Flemish piece—the property of Ana Maria Luisa de' Medici (1667–1743)—, which is now held in the Museo degli Argenti[15].

However, close inspection of the small Florentine piece suggests that this rabbit pendant was made in Spain, despite the fact that the source that inspired the fur-simulating enamelled grid-pattern was clearly used on Flemish jewels from the beginning of the century. These finishes and shapes were disseminated in Spanish territory during the second half of the sixteenth century, inspired by court models like the small Pillar lion. A griffin drawn in a Barcelona design from 1554 could be chronologically one of the first Spanish models that later simulated scales by using enamelled metal (*Llibre* 2, f.175). However, it is worth noting that the first zoomorphic pendants shown in the designs, such as this griffin, were heraldic in nature, and in subsequent pendants there is no clear meaning, since they were fanciful works produced in a mannerist fashion.

Other zoomorphic pendants on an oval base which also used baroque pearls—in addition to the same type of enamelled grid-pattern as that of the Pillar lion—, were regarded as Spanish by the same author since they were models that featured repeatedly in Barcelona´s designs (*Llibre 2,* f. 318, 328, 350, 359, etc.), from a sitting cat [figure 4] to a centaur with a spear[16]. And even though these jewels in the Metropolitan Museum of New York that came from the Jack & Belle Linsky Collection (1982.60.391/ 1982.60.381) have not been analysed, they may have been created by the same workshop as the Florentine rabbit pendant. This question would suggest that Hackenbrock classified the rabbit as Flemish since there were no Barcelona designs which attested to this layout in Spain.

Nevertheless, rabbit pendants were documented in Spanish territory as of the Modern Age: Muller mentioned a 'rabbit pearl' pendant in 1559[17], in addition to the fact that a very similar jewel to the Florentine rabbit was donated to the Virgin of the Pillar before 1626. It was described on that date as: 'un conejuelo con un marrueco, guarnecido de oro, pendiente de unas cadenillas y un penjante en medio. Pesa seis escudos de oro en oro. Vale diez escudos'[18].

The description of this jewel in 1742 in the Saragossa documents, provides additional information: 'un conejo formado de un grande aljofar de muy bello candor. Tiene manos, cabeza y pies de oro, va pendiente de dos cadenillas que descienden de una piezecilla esmaltada, en cuyo medio lleba un pendiente de un pendiente, digo de un aljofar grande. Pessa como esta tres quartos febles, y vale segun calidad…80'[19].

Anyhow, an analysis of the Florentine rabbit enables us to appreciate not only the quality of the incised enamelling analogue to the Pillar lion, but also its small chains gathered in a sophisticated cartouche enamelled in different colours: red in the foreground and blue and green in the background. The red in the foreground has a sham cut leather shape, finished on the front and back with two flattened pearls on their bases, in a 'seat' shape; the blue in an 'H' shape under the loop, and the green in an open 'V' shape, providing the design with great stability. This detail of the cartouche cannot be appreciated in a frontal view of the jewel.

Furthermore, returning to the Pillar pendant, and leaving aside that it could possibly be the Urriés emblem[20], the lion was not only the symbol of Flanders but also symbolised a set of values that legitimised it as a jewel in itself, perhaps lacking the elements that gave it an emblematic nature. As Priscilla Muller states, the importance of the lion in Spanish weapons is remarkable (the woman of Urriés has it although rampant), besides symbolising courage, untamed character, and fortitude[21]. This may be the reason why the lion passant pendants were well-known motifs during the second half of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth: pieces from Central Europe show the same theme, for instance those regarded as German or Flemish dating from the first half of the seventeenth century in the Walters Art Museum (57.1231 / 57.618), or some other Danish pieces mentioned by Arbeteta, which are no doubt cruder, from about 1600[22].

With regard to the Spanish or Spanish-based small lion models, Dalmases reproduced one of them in a private collection dating it to the seventeenth century. It is no doubt very similar to the Pillar model, although its body is enamelled in translucent red[23]. Nevertheless, the piece in a private collection with more links to the Saragossa piece is, undoubtedly, the Florentine lion in the Bargello Museum [figure 5], which is now catalogued as Spanish (*c.*1600) and based on the above-mentioned design by Narçis Amat [figure 2][24].

However, an in-depth analysis of the pendant from the Bargello Museum confirms that the quality of the Florentine piece is poorer than that of the Pillar piece, essentially in terms of its finish: the golden trace of the grid-pattern is sometimes missing—above all on the hind quarters of the animal and on its chest—, and extends over the opaque white enamel strips of the cells.

Crude and less sophisticated work is also evident in the jaws and claws, and in the cutting of the cartouche. In the same way, it is worth mentioning that despite the dimensions of both pendants being very similar, the Florentine jewel has less depth (0.8 cm approx.) and is almost 40 per cent less heavy. Lastly, it should be noted that the use of spiral links in the chains of the Bargello piece, very unlike from contemporary Spanish output, are paired here with a rounded and uneven link suspended from the centre. With some small variations from



Figure 5
Lion pendant in gold, enamel, and pearls 1031c) (8 x 4.5 cm. Weight: 19.45g.) (c.1860?). Legacy of Jean Baptiste Carrand (1889). Photograph by the author, courtesy of the Museo Nazionale del Bargello.

the original Spanish model, which might have circulated at the beginning of the seventeenth century, it may be a 'sequel' or, more probably, with regard to its origin and quality, it may be a fake: a jewel made around 1860 based on the Renaissance models[25].

In recent years, some small lions held in public collections have been classified as nineteenth-century pieces[26] since, in 1979, the designs considered Renaissance originals were attributed to the goldsmith in Aachen Cathedral, Reinhold Vasters (1827–1909), based on the discovery and study of the moulds that reveal casts of pieces of the Modern Era by the Parisian Alfred André (1839–1919)[27]. Because of these two findings, we must review the premises on which the European Renaissance jewellery was based.

Hence, as of 1980, the models of jewels and metalwork objects produced in the wake of both craftsmen—which were kept basically in Spanish, European, and American collections—were called into question as wonderful, 'first-rate' pieces. Most of the jewels considered to be works from the beginning of the seventeenth century—especially those not recorded before 1850—, are now classified as 'renaissance revivals' (*c.*1860).

The file relating to the Bargello lion reveals that the piece came from the Carrand legacy, that is to say the piece donated to the museum in 1889, when Louis Carrand, the son of Jean-Baptiste Carrand (1792–1871), died: he was a major French collector, who gave all his collections to the Florentine museum. In any case, on the occasion of the centenary of the important donation, a homage catalogue was published which revealed that Carrand extended his collection with pieces from the Hôtel Drouot auctions, among which the lion does not appear to feature (1835–1885), but also that the French acquired some works from his good friend, the Parisian collector and art dealer Frédéric Spitzer (1815–1890)[28].

As is well known that Spitzer, faced with the huge demand for Renaissance pieces in the middle of the nineteenth century, had, among other workers under his supervision, the craftsman and creator of fakes, Reinhold Vasters[29]. The businessman, with important connections in the art-collection world, was thereby able to satisfy by means of fakes an art market that demanded European art works, above all from the Renaissance.

Nevertheless, a review of some pieces of a poorer quality, (some of them likely considered as fakes), moving freely over recent in European and American auctions, leads us to believe in the diversification of craftsmen in the wake of a major goldsmith such as Vasters, and about the real traffic of fairly recent pieces that are still in the 1600s fashion. The economic crisis has no doubt facilitated the traffic of these latter versions.

In the years to come, the methodology will make compulsory to compare the Renaissance jewels we regarded as genuine, with those that were not registered before the first third of the nineteenth century in public collections. It is almost impossible to trace the jewels in the secondary market, but as far as possible, we will have to rewrite the history of Renaissance jewellery to really understand the fascination these jewels exerted on the second Golden Age of European collecting.

Dedicato alla dott.ssa Valentina Conticelli.

FOOTNOTES

1. With regard to the Treasury of the Virgin of the Pillar, we refer to our doctoral dissertation (currently in press) at the Fernando el Católico Institution. This paper corresponds to the initiatives of the research group of the University of Saragossa: *Artífice, el significado de los programas artísticos y musicales en la Península Iberia durante las Edades Media y Moderna*, recognised by the Government of Aragon (248-129/1) and co-financed by the European Social Fund for Regional Development (H-64). Some of the questions addressed here belong to a research line started in a post-doctoral fellowship in Italy during the summer of 2016 by the Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma, under the aegis of the Consejo Superior de Investigaciones Científicas. I would like to dedicate this paper to Valentina Conticelli, dott.ssa y curatrice del Museo degli Argenti, for her generosity and kindness during our research in the Palazzo Pitti.

2. Arbeteta Mira, L. Brinco de león pasante. In *Jocalias para un aniversario*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, pp. 214–217; Arbeteta Mira, L. Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo xvi. En Rivas Carmona, J. (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2005.* Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 61–62. ISBN 978-84-8371-580-2; Cruz Valdovinos, J. M. *La joyería en El Pilar de Zaragoza*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, p. 352; Muller, P. E. *Joyas en España 1500-1800*. Madrid: Ediciones el Viso, The Hispanic Society of America, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 99. ISBN 978-84-95241-89-4.

3. About emblematic gothic jewels: Domenge i Mesquida, J., Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo. In *Anales de Historia del Arte*. 2014, Issue 24, pp. 99-117. Priscilla Muller mentions, among the inventories of Carlos of Aragon, the presence of a pendant in the form of an enamelled greyhound, which must be the Prince's heraldry: in Muller, P.E. *Cit. supra*, pp. 26–27. For the portrait of the posthumous Prince of Viana in the illuminated manuscript of the National Library VITR/17/3, f. IIIv.): Salinas Cano De Santayana, M. V. Retrato del Príncipe de Viana (1421–1461). Carta a los reyes de Aragón, Castilla y Portugal. In Morte García, C.; Sesma Muñoz, J. A. (com.). *Fernando II de Aragón, el rey que imaginó España y la abrió a Europa*. Saragossa: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, 2015, pp. 170–171. ISBN 978-84-8380-323-3.

4. Saragossa, Archivo Capitular del Pilar, *Inventario de todas las jocalias y hornamentos asi de oro como de seda y lino de la Capilla de Nuestra Señora del Pilar echo por los señores prior y cabildo de dicha iglesia en 13 de Nobiembre del año 1528*, Alm. 6, Cax. 6. Lig. 3, n. 6. f. XXIIIIr.

5. With regard to the relationships between the Urriés lineage and the Pillar we are referring to a future research project with Carlos María Lafuente Rosales. We must say that another jewel donated to the Pillar by the tenth Baron of Urriés, was reused and worn around the waist in the processional sculpture of the Virgin of the Pillar in silver, made by Miguel de Cubels (1620). In Morte García, C.; Naya Franco, C. La pervivencia de una devoción. La imagen procesional barroca de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, en plata, oro y jewelas preciosas. *Ars & Renovatio*. 2014, Issue 2, pp. 70–75.

6. Saragossa, Archivo Capitular del Pilar, *Inventario de todas las jocalias hornamentos y cosas asi de oro, como de plata, seda y lino de la Capilla de Nuestra Señora del Pilar y de las presentallas, echo por los señores prior y cabildo en el año 1549* […], Alm. 6. Cax. 6. Lig. 3. no. 1, f. 8v.

7. Latassa y Ortin, F. D. *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo, hasta el año 1500,* Tomo II. Saragossa: Oficina de Medardo Heras, 1796, p. 298.

8. De Argensola, B. L. *Anales de Aragon que prossigue los del secretario Geronimo Çurita desde el año 1516 del nacimento de no redentor*, Vol. 1. Saragossa: Juan de Lanaja, 1630, p. 995.

9. Foronda y Aguilera, M. *Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta su muerte comprobados y corroborados*

con documentos originales, relaciones auténticas, manuscritos de su época y otras obras existentes en los archivos y bibliotecas públicos y particulares de España y del extranjero. Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1914, pp. 169–184.

10. Blasco De Lanuza, V. *Historias Ecclesiasticas, y seculares de Aragon en que se continuan los annales de Çurita, y tiempos de Carlos 5. con historias Ecclesiasticas antiguas, y modernas, que hasta aora no han visto luz, ni estampa...* Tomo I, Vol. 1. Saragossa: Juan de Lanaja y Quartanet, Libro V, De las Historias de Aragon y tiempos de Carlos V, 1622, p. 513.

11. Hackenbroch, Y.; Sframeli, M. *I gioelli dell'elettrice palatina al Museo degli Argenti*. Florence: Centro Di, 1988, pp. 66–67; 74–75; 78–79.

12. About the artistic relationships between Spain and Flanders until the cession of the Spanish Low Countries to the Austrian Habsburg (1715): Verbeke, W. Aragón y Flandes: un reencuentro. In Lacarra Ducay, M. C. (coord.). *Aragón y Flandes un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 12–37. ISBN 978-84-16272-84-6.

13. Bernis, C. *Indumentaria en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 32.

14. Hackenbroch, Y. *Renaissance Jewelry*. London: Sotheby Parke Bernet, published in association with the Metropolitan Museum of New York, 1979, pp. 249–252 / plate 685.

15. Hackenbroch, Y.; Sframeli, M. *Cit. supra*, p. 85.

16. Hackenbroch, Y. *Renaissance Jewelry*. *Cit. supra*, pp. 336–338, figs. 899A / 904B. And from Hackenbroch: Le Corbeiller, C.; Vincent, C. *The Jack & Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984, pp. 181–183, figs. 98/100.

17. Muller, P. E. *Cit. supra*, p. 86.

18. *Saragossa*, Archivo Capitular del Pilar, *Libro del Inventario que se hizo, de las joyas, preseas, ornamentos, y jocalias de la Capilla de la Purissima Virgen Santa Maria la Mayor, y del Pilar, siendo capellan mayor de Nuestra Señora por el Ilustrisimo Cabildo de dicha Santa Iglesia el Señor Doctor Joan Domingo Briz, y siendo capellan menor el licenciado Joan Perez, en el año de nacimiento de nuestro Señor Jesuchristo, de mil seiscientos y veinte y seis, a tres de Junio, 1626. Alabado sea el Santisimo Sacramento, Francisco La Sierra faciebat*. Alm. 6, Cax. 6, Lig. 3, n. 2, f.8v., n. 28. This description is literally copied in the following inventory from 1657: Alm. 6, Cax. 6, Lig. 3, n. 3, f. 17v., n. 19.

19. *Saragossa*, Archivo Capitular del Pilar, *Inventario delas halajas y plata de Nuestra señora del Pillar en su Santa Capilla, hecho por los señores Pomar y Ripa, por resolución del cabildo en XXV de Agosto de MDCCXLII y por el El señor DD, Antonio Jorge Galban, dean en esta Santa Yglesia Metopolitana reconocido, corregio y enmendado En el Año de MDCCLII*, Alm. 6, Cax. 6, Lig. 3, n. 19, pp. 81–82, item no. 146.

20. The Minister of State of the Emperor Charles V, Gonzalo Pérez, held a jewel whose emblem was a centaur enclosed in a labyrinth, today in the Hispanic Society of New York (N107): Muller, P. E. *Cit. supra*, pp. 90–91.

21. *Ibid.*, p. 98.

22. VV.AA. *Christian IV and Europe. The 19th Art Exhibition of the Council of Europe,* Denmark, 1988, pp. 174–175, figs. 626–627; quoted in Arbeteta Mira, L. Brinco de león pasante. *Cit. supra*, p. 214.

23. Dalmases, N. *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*. Palma de Mallorca: Conselleria de Cultura, Educació i Esports, Govern Balear, 1991, p. 65, no. 94.

24. Hackenbroch, Y. *Smati e gioielli dal XV al XIX secolo*. Florence: Museo Nazionale del Bargello, 1986, pp. 42–43.

25. We wish to thank Ilaria Ciseri, Curator in the Museo Nazionale del Bargello, for her kindness during the analysis of the piece.

26. Truman, C. Jewelry and Precious Objects. In *The Robert Lehman Collection*, Volume XV: *Decorative Arts*. New York: The Metropolitan Museum of Art, Princeton University Press, 2012, pp. 123–125. ISBN 978-0691154909. The designs have been held since 1919 in the Prints & Drawings Study Room in the Victoria & Albert Museum: Vasters, Designs for Modern Goldsmith´s work, *Catalogues of the Prints & Drawings* (refer. *Metalwork-Ironwork* M.11 B-C /M.12 A –B).

27. With regard to the right attribution of the designs, TRUMAN, C. Reinhold Vasters, 'The Last of the Goldsmiths'. *Connoisseur*. March 1979, Issue 200, pp. 154–161. Concerning the moulds by André, we are referring to the work of Rüdolf Distelberger, in the appendix to a catalogue of Renaissance jewellery: Les moulages en platre et modèles de bojoux de l'atelier du restaurateur Alfred André (1839–1919). In KUGEL, A.; *et al*. *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*. Paris: MM, 2000.

28. VV.AA. *Arti del Medio Evo e del Rinascimento: omaggio ai Carrand: 1889-1989*. Florence: Spes, 1989.

29. With regard to the outlines and possible jewels by Vasters, we are referring to the PhD dissertation by Myriam Krautwurst (2003): http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/358/pdf/Reinhold_Vasters.pdf. We also thank Mr Richard Edgcumbe, Senior Curator in the V&A's Department of Metalwork for providing information about her research.



Celebration of Love, Life & Faith Through Jewellery in India; Harappa to Cartier & Van Cleef & Arpels

Dr Seema Bhalla

Art Historian, Curator & Critic,
Freelance Writer on Culture,
Heritage, Art & Architecture

Resumen

Desde la evidencia histórica de la cultura del valle del Indo (c. 3300 a 1.300 aC), India se ha mantenido sin parangón y supera a todas las demás civilizaciones, sociedades y comunidades en el uso de las joyas, un requisito social imprescindible en el que la joyería anuncia los aspectos económicos y sociales y estado civil del usuario. Más allá del dominio sagrado de la religión, las joyas se convirtieron en un vehículo de iconografía, que se siguió fervientemente con una disciplina que la asociación ha consolidado con el tiempo en la psique de los devotos.

Con estos precedentes, se convierte en imperativo que «*Jewel in Art and Art in Jewel*» ('la Joya en el arte y el Arte en la joya') converjan juntos, que se conviertan en una parte integral de las expresiones creativas de otros. Las pinturas rupestres de Ajanta (siglo III aC-Siglo VI dC) expresan su relación integral en la representación de figuras humanas y animales, el material y el mundo celeste. La correlación de la joya y el arte también es visible en las artes escénicas, donde las joyas son una parte predominante del adorno de los artistas y se utilizan como parte del acto dentro de la composición. La tendencia también mantuvo su influencia en el arte popular de la India.

Curiosamente, el concepto de «*Jewel in Art and Art in Jewel*» en la India ha inspirado muchos aclamados «*Maisons de Joaillier*» ('joyeros'), en los que joyeros de la India y nombres destacados internacionalmente como Cartier, Van Cleef y Arpels, etc., han unido técnicas del oeste e indígenas para crear «*Jewel in Art and Art in Jewel*». Específico de este género es el ejemplo de un «Silbato» indo-portugués (Rijksmuseum, Amsterdam; oro, rubíes, zafiros, c. 1600), que ejemplifica esta sinergia. *Jewel in Art and Art in Jewel* son inseparables en este objeto artístico.

Palabras clave: India, joyería, Cartier, Van Cleef & Arpels.

Resum

Des de l'evidència històrica de la civilització de la Vall de l'Indus (c. 3300-1300 aC), l'Índia s'ha mantingut sense parangó i supera a totes les altres civilitzacions, societats i comunitats en l'ús de les joies, un requisit social imprescindible en el qual la joieria anuncia els aspectes econòmics i socials i estat civil de l'usuari. Més enllà del domini sagrat de la religió, les joies es van convertir en un vehicle d'iconografia, que es va seguir ferventment amb una disciplina que l'associació ha consolidat amb el temps en la psique dels devots.

Amb aquests precedents, es converteix en imperatiu que «*Jewel in Art and Art in Jewel*»('la Joia en l'art i l'Art en la joia') convergeixin junts, que es converteixin en una part integral de les expressions creatives d'altres. Les pintures rupestres d'Ajanta (segle III aC-segle VI dC) expressen la seva relació integral en la representació de figures humanes i animals, el material i el món celeste. Aquesta interdependència ha estat particularment visible en els manuscrits il·lustrats i la pintura en miniatura índia, i continua avui en l'art indi contemporani. La correlació de la joia i l'art també és visible a les arts escèniques, on les joies són una part predominant de l'adorn dels artistes i s'utilitzen com a part de l'acte dins de la composició. La tendència també va mantenir la seva influència en l'art popular de l'Índia.

Curiosament, el concepte de «*Jewel in Art and Art in Jewel*»a l'Índia ha inspirat molts aclamats «*Maisons de Joaillier*» ('joiers'), en els quals joiers de l'Índia i noms destacats internacionalment com Cartier, Van Cleef i Arpels, etc., han unit tècniques de l'oest i indígenes per crear «*Jewel in Art and Art in Jewel*». Específic d'aquest gènere és l'exemple d'un «Xiulet» indo-portuguès (Rijksmuseum, Amsterdam; or, robis, safirs, c. 1600), que exemplifica aquesta sinergia. *Jewel in Art and Art in Jewel* són inseparables en aquest objecte artístic.

Paraules clau: Índia, joieria, Cartier, Van Cleef & Arpels.

Abstract

Ever since the historical evidence from the Indus Valley Civilization (c. 3300-1300 BCE), India has remained unparalleled and surpasses all other civilisations, societies and communities in the use of jewels, an essential societal requisite in which jewellery announces the economic, social and marital status of the wearer. Going further into the sacred domain of religion, jewels became a vehicle of iconography, to be followed fervently with a discipline, the association of which, has over time, consolidated in the psyche of the devotees.

With such precedents, it becomes imperative for 'Jewel in Art and Art in Jewel' to converge, both becoming an integral part of each other's creative expressions. The cave paintings of Ajanta (3rd century BC – 6th century AD) express its integral relationship in the portrayal of be jewelled human and animal figures, the material and the celestial worlds. The correlation of Jewel and Art is also visible in the performing arts, where jewels are a predominant part of the artists' adornment and are used as part of the act within the composition. This trend has likewise retained its influence on the folk art of India.

Interestingly, the concept of Jewel in Art and Art in Jewel in India has inspired many acclaimed 'Maisons de Joaillier' (jewellers), in which Indian jewellers and prominent international names like Cartier, Van Cleef and Arpels, etc. have synergised western and indigenous techniques to create 'Jewel in Art and Art in Jewel'. Specific to this genre is the example of an Indo-Portuguese "Whistle" (Rijksmuseum, Amsterdam; gold, rubies, sapphire; c. 1600), which exemplifies this synergy. Jewel in Art and Art in Jewel are inseparable in this artistic object.

Key words: India, jewellery, Cartier, Van Cleef & Arpels.

The history of world civilizations bears witness to the exalted role of jewellery in India, which remains unequalled until the present day. This has been evident since the time of the Indus Valley civilization that flourished as early as 3500 BCE. Among the few remains, found in the excavations, is a 10.5 x 5 cm bronze figurine of the *Dancing Girl* from the Indus Valley civilization, dating back to as early as *c*. 2500 BCE. It is the figure of a naked, confident, and rather insolent young woman—standing akimbo—, who is dressed in nothing but jewellery. One of her arms is covered with bangles, from her wrist to the upper arm, and on the other she is wearing a few bangles on the wrist and a few on the upper arm. Her neck is adorned with a necklace. According to Basham, it could be portrayal of the class of 'Temple dancers and prostitutes'[1], which were, till not long back, a part of ancient Hindu Temple traditions. These women were called *Devdasis* or the ones in the service of Gods and, apart from serving and the upkeep of the temple, were used for physical contentment of the priests. Scholars might differ on the interpretation of the statuette, but it is evident that jewellery was an integral and important part of Indian society in that early period, which scholars and archaeologists are still trying to interpret.

Jewellery in Hindu mythology, religion, and belief

In the ancient Hindu scriptures—Vedas and Upanishads—, jewellery, and particularly the gems, hold a significant mention. These Sanskrit texts, believed to have been written circa 1500 BCE, essentially expound the religious, philosophical, and scientific beliefs, and collectively these scriptures encapsulate the essence of life in Hinduism. The Rigveda ('Knowledge of the Verses'), the oldest among the four scriptures, explains the nature of divinity, origin of the universe, rituals, wealth, charity, and all aspects associated with them. It expounds the importance of giving and receiving, in order to maintain the Universal balance. It believes in offerings of treasure to the deities and their abodes. It expounds the virtues of giving gold that will result in receiving light and glory in life. In the *Bhagavata-Purana*, a scripture written in around the tenth century, Lord Krishna says, 'Whatever is best and most valued in this world and that which is most dear to you should be offered to me, and it will be received back in immense and endless quantity'[2].

In accordance with the Indian system of belief as expounded since ancient times, jewellery was used in Hindu epics as a symbol for expressing various *rasa* or emotions. Jewellery graduated to an essential symbolic portrayal of socio-religious representation, from being mere body ornamentation.

The Ramayana - In the epic *Ramayana* (written around 7,000 BCE), when Sita, the wife of exiled Lord Rama, is abducted by Ravana, the demon-king of Lanka, she keeps throwing her jewels, leaving behind a trail for her husband, who she is convinced will follow the trail and rescue her. Lakshmana, the younger brother of Rama who accompanied his older brother in exile, could identify only the ankle jewel of Sita, as he would always look at her feet and never at her face out of reverence. There the ankle ornament becomes symbolic of the respect and virtuosity in a relationship where, as per the tenets of Hinduism, the wife of the older brother is venerated like a mother.

When Hanuman, the monkey-general, who had joined the army of monkeys to help Rama in his search for Sita, finally found Sita, who was kept captived by Ravana in one of his gardens, he gave her the ring of Rama to present his own credentials. On recognizing the ring of her husband, Sita was ecstatic with joy and hope. However, at the same time the pain of separation became all the more unbearable. Hence, in the epic, jewellery became an allegory to express separation, pain, joy, and hope, depicting the anguish of Rama and Sita.

Krishna and the Gītagovinda - One of the most venerated Gods of India is the revered celestial lover Krishna and Rādhā was his beloved. However Krishna also dallied with the other milkmaids—the Gopis—of the village, which made Rādhā angry and envious. Evidently, jealousy and insecurity in the relationship would create fights between the celestial lovers. Their love has been expressed in the sensual poetry of the *Gītagovinda*, a Sanskrit text written by the poet Jayadeva in the twelfth century.

When Rādhā realised that other village girls were also the objects of Krishna's affection, she refused to speak and meet Krishna. Initially, Krishna took it lightly but this time Rādhā was more serious and unapproachable. After a few days, Krishna comprehended the gravity of the situation. The lovelorn Krishna could not even play his famous flute as he was constantly pining for Rādhā. All his efforts to meet Rādhā and pacify her were in vain, as Rādhā was adamant on keeping her distance, even though she too was pining for him. In desperation, Krishna approached a friend of Rādhā and pleaded for her intervention to arrange a meeting with Rādhā. After many entreaties and explanations by Krishna, Rādhā did agree to forgive the celestial lover, Krishna, provided he accepted her demands. All her demands were related to her adornment by the celestial lover, the foremost among which was to adorn her body with various jewels. These included adorning her feet with an ankle jewel, her waist with a waist belt, her neck with a necklace, her bosom with fragrance and colour, combing her hair, and finally dressing her up with a *lahenga* (skirt), a *choli* (blouse), and an *odhni* (drape). Krishna complied with each of her demands. This is depicted delightfully in the eighteenth-century Indian Rājput miniature paintings from the Pahari region [figure 1].



Figure 1
Indian Miniature Painting, gouache, gold and Beetle on handmade paper, Pahari School, 19th century. 4x6 inch.

In the country, where jewellery is part of the ancient scriptures and is an integral part of life, it is imperative that the temple and presiding deities are also befittingly decorated. No amount of gold and silver is enough to express the power and glory of the Gods, amongst the people who themselves are adorned with a considerable amount of jewels. There are specific instructions, laid down in the ancient Hindu treatise on gems, explaining the designated places of placing jewels and precious stones on the idols and temple precinct. This includes the eyes, upper arm, headgear, ears, and navel of the idol, and the use of specific gems in various parts of the temple architecture.

The processional idol utsava-murti - In the south of India, there is an annual tradition of bringing the statues of the deities out of the temple precincts on an auspicious day. These heavily bejewelled statues are brought out in a procession, amongst the believers. The statues, made in gold, silver, or bronze, are adorned with heavy jewellery. These statues are bejewelled right from the headgear to the toes and are draped in garments that are woven in the finest of the silks with the design details executed with gold or silver wire. Their dazzling appearance further facilitates affirmation of the faith of the followers.

Foreign invasions, reigns, and the plundering of India's wealth

Jewellery is an integral part of life in India and is used in every aspect of life. It is this abundance and love for ornamentation that earned India the name of 'Golden Bird' in ancient times. Ironically, the abundance of gold, silver, precious stones, and the fertile land of India attracted various invaders. In 326 BCE, India was invaded by the Greek king Alexander, who came to India after having conquered Persia.

From the eighth century onwards, India suffered repeated Islamic invasions. The Arab invasions under Muhammad Bin Qasim began in the early eighth century CE. However, the most persistent amongst the invaders was Maḥmūd, sultan of the kingdom of Ghazna. His first invasion took place in September, 1000 CE[3]. Subsequently, he undertook sixteen more invasions, each time returning with a vast booty of wealth, comprised of gold, silver, and precious gems, which he himself had never envisaging. Having heard about the immense wealth of the Hindu temple in Somnath, located in Saurashtra, West India, Maḥmūd planned to plunder it. According to Rizvi, 'In October 1025, he set out … on his famous expedition to Somnath on the coast of Kathiawar'[4]. Despite the brave resistance of nearly 50,000 defenders, Maḥmūd —who had a cavalry of nearly 30,000 and a vast army—conquered the Somnath temple. The principal gold idol adorned with the most precious of gems, believed by some to be hidden inside its body, was smashed and 'the booty obtained amounted to 20,000,000 dinars, each of which contained 64.8 grains of gold'[5]. The jewels and gems that Maḥmūd took away from India with each of his invasions were later reflected in many international jewellery designs. His incursions did not introduce any cross-cultural element to India's existing aesthetics, as he came to India merely as a plunderer who drained it of its wealth.

Maḥmūd revealed the immense wealth of India and this attracted many subsequent invaders. The twelfth century witnessed a series of Turkic invasions. The Mongolian emperor Genghis Khan invaded India in the thirteenth century. India's wealth kept attracting various incursions. These invaders would take away the wealth as booty and leave behind their representatives

to rule the areas that were conquered by them. In early sixteenth century, India witnessed Afghan invasions and their subsequent rule.

In 1519, Bābur, a descendant of the Mongol conqueror Genghis Khan, mounted his first invasion of India and, after various victories, captured Delhi from Ibrāhīm Lodī on 21 April 1526, thus laying the foundation of the Mughal Empire in India. According to Rizvi, 'besides an immense quantity of booty, Delhi and Agra fell into Bābur's hands. At Agra, Gwalior's ruling family presented the famous Koh-i-noor diamond to Bābur's son, Humāyūn'[6].

During the Mughal Empire, jewellery attained an exalted position of usage and craftsmanship. The Italian traveller and writer, Nicolao Manucci, was in India in 1656 and he observed at first hand Mughal court life. According to him, 'Mughal court goldsmiths were almost continuously busy with the making of ornaments'[7]. In 1658–1659, Bernier came to India during the reign of the Mughal Emperor Aurangzeb. He observed that 'the empire was an abyss of gold and silver; in the first place because so much was melted, remelted and wasted in fabricating women's bracelets, both for the hands and feet, charms, earrings, nose and finger rings, and a still larger quantity is consumed in manufacturing embroidery … gold and silver cloths, brocade, etc. The quantity of these articles made in India is incredible'[8].

In 1739, the Persian conqueror Nādir Shāh invaded Delhi. He defeated the Mughal Emperor Muḥammad Shah, popularly known as Rangila or the colourful one, and took the wealth of Mughal treasury under his control. His brutality on Delhi's population and looting its wealth was the worst that Delhi suffered. The Persians were astonished at the immenseness of the wealth that they saw and amassed. It was much beyond their imagination. According to Mirza Mahdi Astarbadi, the court historian of Nādir Shāh, 'There appeared oceans of pearls & corals, and mines full of gems, gold and silver vessels, cups and other items encrusted with precious jewels and other luxurious objects in such vast quantities that accountants and scribes even in their wildest dreams would be unable to encompass them in their accounts and records'[9].

The following quote from Astarabadi gives an idea of the worth of the jewels that were collected. He wrote:

> Among the sequestered objects was the Peacock Throne whose imperial jewels were unrivalled even by the treasure of ancient kings: in the times of earlier Emperors of India, two crores[10] worth of jewels were used as encrustation to inlay this throne: the rarest spinels and rubies, the most brilliant diamonds, without parallel in any of the treasure of past or present kings, were transferred to Nader Shah's government treasury. During the period of our sojourn in Delhi, crores of rupees were extracted from the imperial treasury[11].

Before leaving the plundered city of Delhi and the Mughal court, Nādir Shāh swapped his headgear, in the name of brotherhood, with that of the Mughal Emperor Muḥammad Shah, in which the Koh-i-noor diamond was believed to be hidden. Thus, the Koh-i-noor diamond left India for Persia; it returned later when Shāh Shojā' was forced to surrender it to the Punjab ruler Maharaja Ranjit Singh in 1813. It remained in India with the Sikh rulers for the next thirty-six years.

After the death of Maharaja Ranjit Singh on 27 June 1839, the kingdom of Punjab descended into chaos and bloodshed under the brief reigns of a succession of rulers. In 1843, the young

Dalip Singh, born on 8 September 1837, was anointed the Maharajah of Punjab (at the age of five), under the regency of his mother Rani Jindan. All the while, the British East India Company was eyeing the throne and the wealth of Punjab. In 1846, the British entered Lahore (Punjab) after the first Anglo-Sikh War, under the leadership of Hardinge. Under the leadership of Governor-General Dalhousie, on 29 March 1849, the ten-year-old child—terrified at being forcibly separated from his mother and kept amidst foreigners—was made to write his name on the Treaty of Lahore in which he bequeathed all rights of succession of Punjab, for all times to come, by him and his heirs to the British. One of the main clauses of the treaty read, 'The gem called the Koh-i-noor, which was taken from Shah Sooja-ool-mulk by Maharaja Runjeet Singh, shall be surrendered by the Maharajah of Lahore to the Queen of England'[12].

Once again, foreigners, this time the British, took away all the wealth from the court treasury. Dalhousie had made the decision of taking 'every last coin and trinket'[13] back to England. Nothing was meant for the natives from whom the wealth was being stolen. Doctor John Spencer Login, a Scotsman—who was given the task of drawing up the inventory of the Lahore treasury and later the guardianship of the young Maharajah Dalip Singh—once wrote this about an emerald in a letter to his wife, while he was drawing up the inventory, 'One of the largest emeralds ever seen was accidentally discovered set in the pommel of a saddle!'[14] The emerald was mistaken to be a big green piece of coloured glass.

In India, jewels and jewellery have always been part and parcel of life, directly proportionate to the wealth of an individual.

Foreign influence on Indian jewellery

Graeco-Roman influence - Punjab, a state traversed by five rivers in the north of India, bore the brunt of several invasions due to its geographical location. In 327 BCE, Alexander the Great attacked Punjab and defeated its ruler, Porus. The Greek invasion introduced a strong Hellenistic vocabulary in the art of India. At this time, there was already a flourishing Roman trade with Asia. In the first century CE, Kaniska, king of the Kushan dynasty commissioned and encouraged Graeco-Roman art, which resulted in the development of the Gandhara art of sculpture that was based on the life of Buddha. The adornment on the statues reflected a strong Hellenistic influence.

Like other areas of life, the arts and crafts and the local jewellery was also impacted. The region's jewellery was strongly influenced by Greek and Persian designs and techniques. Punjab has essentially been an agrarian society. The Hellenistic motif of the olive leaf found popular acceptance in the jewellery of the region. The leaf was modified to appear like that of an abundant tree, found locally—the *Ficus religiosa* or pipal tree. The pattern known as *Pipal-patti* [figure 2] is, till date, an integral design of the jewellery from the region. These leaves popularly appear in the necklaces, earrings, and forehead ornaments. The design is an essential part of jewellery from Punjab, Himachal Pradesh, and Rajasthan. Almost every woman from these regions owns an ornament, either in gold or in silver, with these leaves. The pattern is symbolic of prosperity that comes with good agricultural produce.

Adaptation of Persian Patterns in Indian jewellery - The motif of the lion came to India from Persia. According to Wikipedia, 'This symbol, which combines "ancient Iranian, Arab, Turkic



Figure 2
Pipal-patti earrings.

and Mongol traditions", first became a popular symbol in the twelfth century'[15]. In India, it particularly found preference with the Kshatriyas, one of the four castes in Hindu society. The Kshatriyas are thus described in Wikipedia: 'Traditionally, the Kshatriya constituted the ruling and military elite. Their role was to protect society by fighting in wartime and governing in peacetime'[16]. The Lion was adopted as a symbol of valour by the Kshatriya Rajput clans. This was introduced not only in their individual insignias but also in the jewellery.

A pair of twentieth-century triangular gold side pieces with the motif of the lion, encrusted with diamonds, rubies, and emeralds, with the contemporary five strings of pearls and emeralds, is an example of the same. The lion patterned gold jewellery pieces are not simple decorative pieces but are symbolic of the owner's social status.

Talismans and jewellery

Religion and faith are integral parts of Indian socio-cultural beliefs. The Indo-Aryan society of the ancient Vedic period (*c.*1500–500 BCE) believed in harnessing the powers of the occult with talismans, which acquired the form of Amulets.

Over a period of time, these took the form of ornate jewellery. These talisman-amulets are used for invoking or appeasing various powers for the protection of the wearer and are supposed to have potent magical powers.

Different communities use talismans according to their beliefs. Practices vary: they are used as *cache-sexe* [figure 3a] plates for little children—strung in a chain and worn on the hip—or worn around the neck as pendants with repoussé images or feet of deities[17]. Tiger claws mounted in gold and encrusted with gems have been popular amulets, both in the male as well as female jewellery [figure 3b]. They were much in demand before the wildlife protection laws in India were enforced in 1972.

Astrology and jewellery

In the Indian system of astrology, gems are attributed with powers associated with nine celestial planets and their influence on human life, and are thus given great importance. This system, which developed in ancient times, is still practised in Indian astrology. It found great favour



Figure 3a
Cache-sexe plate.



Figure 3b
Bagnakh pendant in gold with a ruby drop.

with the Mughals and, during their reign, a piece of jewellery called *Navrattan*, in which were used all nine gems associated with nine planets, became popular as an amulet. It could be worn in the form of either an armlet called *bajuband*, or a wristband or a necklace.

Enamelling techniques: foreign influences in Indian jewellery

The Mughal Emperors' love of jewellery led to the synergy of vernacular and Persian designs and techniques, the most prominent among which being the enamelwork called *minakari*. The technique of *minakari* and *Kundan* was mastered by the jewellers in Jaipur, who skilfully created a world of gardens, flora, fauna, and Gods on their jewellery. What they saw and believed in their surroundings, they created on jewellery. This visual imagery was created both on small and big jewellery.

Mughals had a great penchant and taste for diamonds, rubies, emeralds, and pearls. Though diamonds and rubies were preferred, it was emeralds that were used more often. The reason for this preference was that the Mughals liked their stones with carved verses from the Qur'ān. The carved stone would then be set and converted into a piece of jewellery that would become a talisman. The emerald became popular due to its softer quality, which enabled it to be carved more easily than diamonds and rubies [figure 4].

The early import of emeralds into India was from Egypt, but the sixteenth-century conquest of Colombia by Spain introduced some of the most magnificent Colombian emeralds to the Mughal Emperors and the Maharajas of India. Henceforth, emeralds became popular with the Indian royalty and aristocracy.

Jaques Cartier visited India for the first time during the 1911 Delhi Durbar of King George V and Queen Mary, as part of the Imperial entourage. He built an impressive clientele with the likes of the Maharaja of Kapurthala, the Maharaja of Patiala, the Maharaja of Baroda, the Maharaja of Nawanagar, Nizam of Hyderabad, Nawab of Rampur, among many other Royal families.

Realising the business potential in India, Cartier opened a shop in Delhi, which however later shut down in 1932. The leading 'joaillier du monde' followed the 'trend du jour' and created





Figure 4
Carved emeralds.



Figure 5a
The Maharaja Bhupinder Singh of Patiala with his retinue, Paris.

designs inspired by India. Impressed by the contemporary European jewellery, the royalty of India, on their trips to Paris and London, would carry trunks full of loose gems and commission the leading jewellers to set their loose gems in jewellery with contemporary designs.

In around 1928, the Maharaja Bhupinder Singh of Patiala [figure 5a] commissioned one of the most expensive jewellery pieces—a necklace by Cartier [figure 5b]. The necklace was named 'Maharaja Bhupinder Singh necklace' or 'Patiala necklace' [figure 6]. The Maharaja commissioned this ceremonial necklace to be worn during State functions. It was created from the loose diamonds that he brought along with him from Patiala, India. The famous necklace had 2,930 diamonds weighing approximately 1000 carats. The 'piece de resistance' was its centrepiece—a De Beers yellow diamond weighing around 235 carats. Set in platinum, it took three years to make. Before being sent to India, the exquisite necklace was put on display at the Cartier store in Paris, with the permission of the Maharaja.

In 1906, the Maharaja Jagatjit Singh of Kapurthala, Punjab, was in Spain to attend the wedding of King Alfonso XIII to Princess Victoria Eugenia of Battenburg. One night he went to the Café Central Kursaal in Madrid, where a sixteen-year-old flamenco dancer, Anita Delgado, who was born into a modest family, was performing. The Maharaja fell in love with her and after many attempts, he managed to persuade the young Anita Delgado to marry him. After Anita accepted the proposal, she moved to a luxurious palace in Paris, where she was given lessons in French language and etiquette before she was introduced to the palace of Kapurthala, where they were wed in 1907 and she became the fifth wife of the Maharaja. The couple lived together for eighteen years in sheer luxury and had a son, Ajit Singh. However, they parted ways owing to Anita's extra-marital affair. During their marriage, Anita was showered with expensive and exclusive jewels. Amongst these jewels was an emerald and diamond ornament, which was originally intended for a favourite elephant of the Maharaja but was instead gifted to Anita, who took a liking to the jewel [figure 7a and 7b]. It was used as a brooch and also as a forehead ornament by the Maharani Anita.

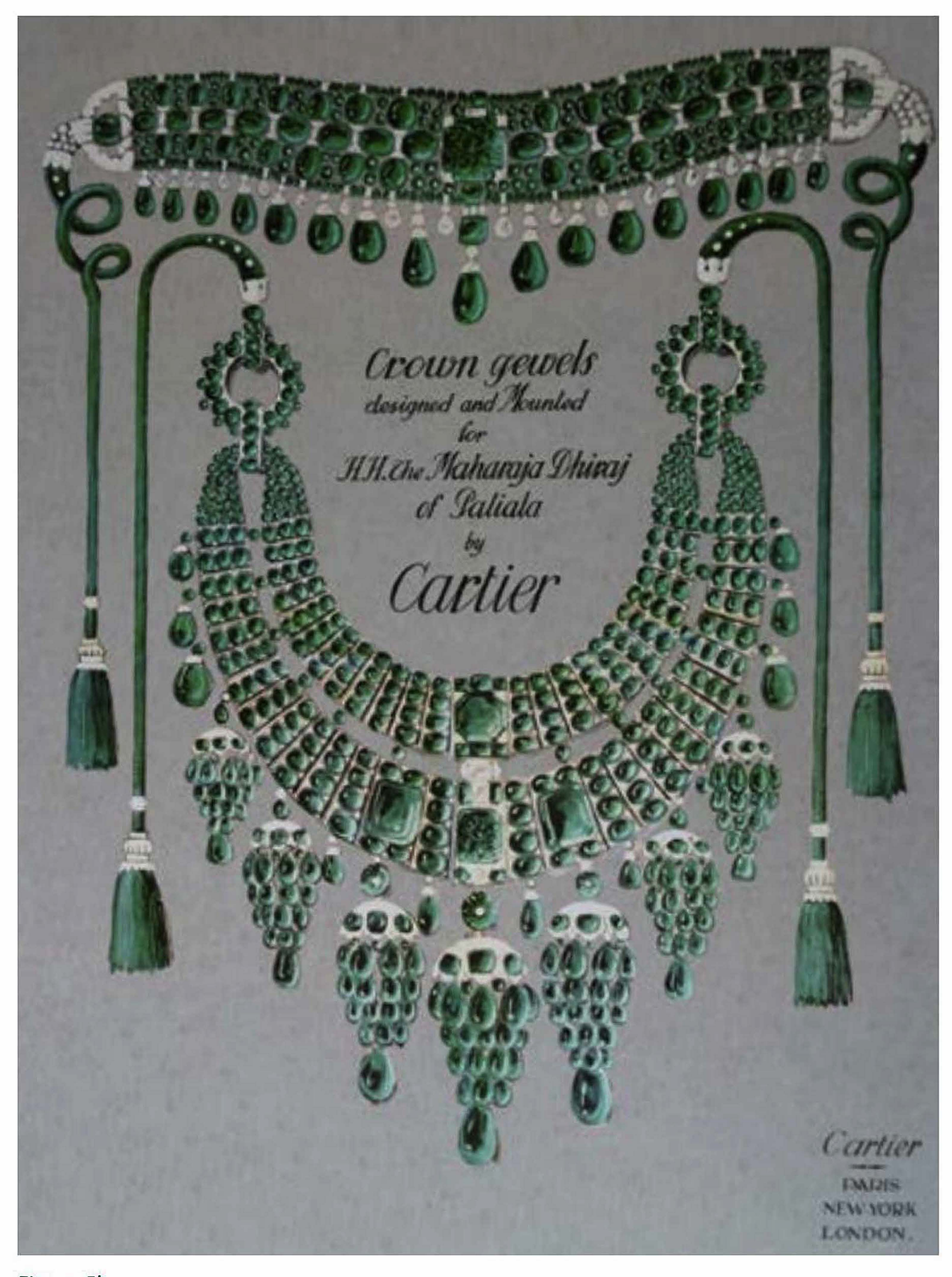

Crown Jewels
designed and Mounted
for
H.H. the Maharaja Dhiraj
of Patiala
by
Cartier
Cartier
PARIS
NEW YORK
LONDON.

Figure 5b

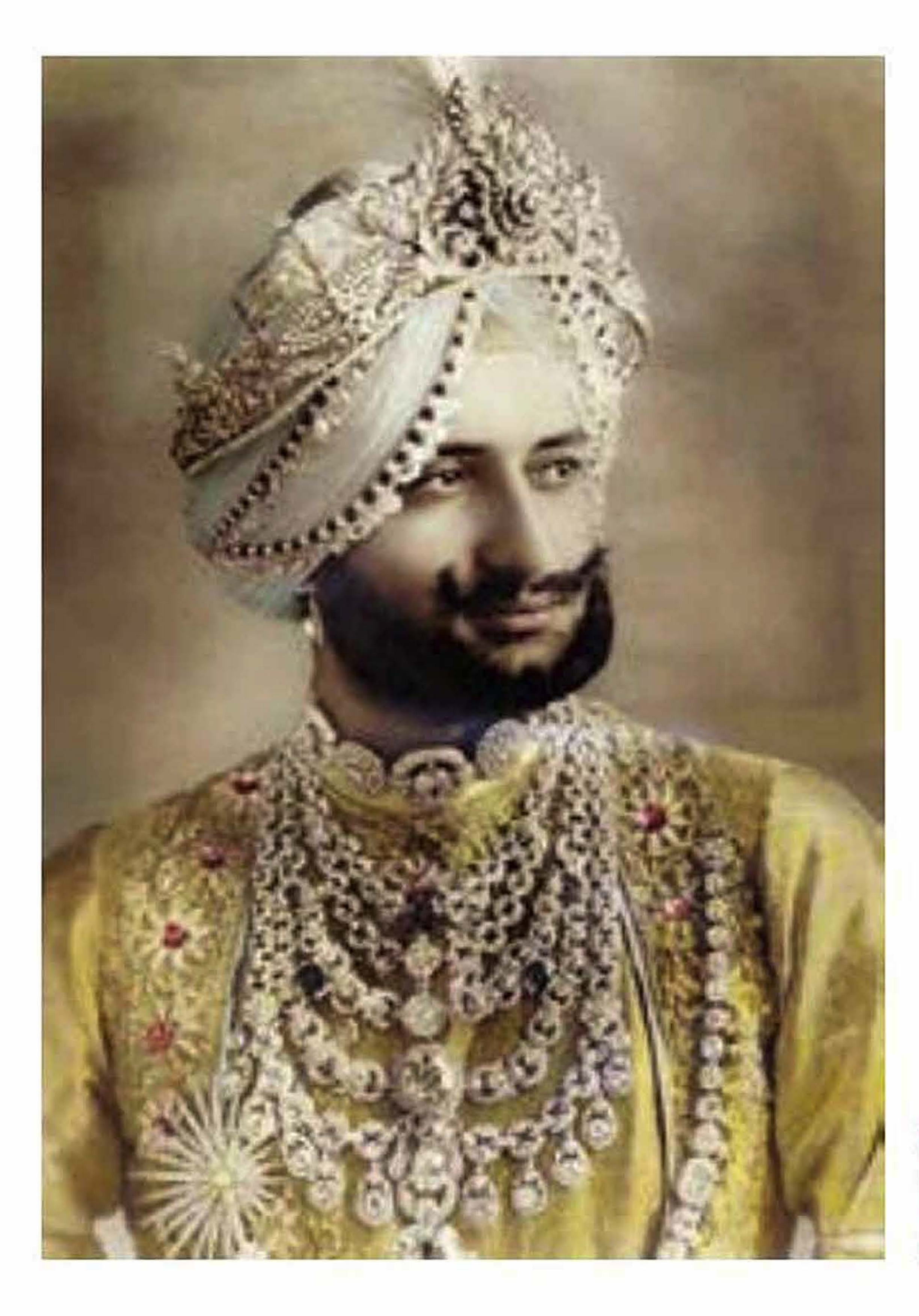


Figure 6
The Maharaja Yadvindra Singh of Patiala wearing a Cartier necklace.

The Maharani of Baroda, Sita Devi, nicknamed 'The Indian Wallis Simpson', commissioned a necklace with thirteen cabochon emerald drops and diamonds from Van Cleef and Arpels [figure 8]. It was completed in 1950. She and her husband, the Maharaja of Baroda, Pratap Singh Gaekwad, used to stay in the Ritz Hotel in Paris and would visit the famous jewellers of Paris, with a retinue of servants who would carry several boxes of gems to be set in jewellery.

In 1965, Van Cleef and Arpels designed an Indo-European necklace, set in gold, using four *maharatnas* or gems—emeralds, rubies, diamonds, and pearls. The necklace had 15 pear-shaped cabochon emerald drops and the central pendant was detachable. The design was an interpretation of the traditional Indian necklace [figure 9].

This paper is just an introduction to the role and importance of Jewellery in India, where every occasion is a justification for adorning the body with jewellery; where specific jewellery is worn for a specific purpose and occasion; where the jewellery is not known by any designer's name and its maker remains unknown; and where jewellery is identified by the region and status. The jewellery in India is not merely an ornament. It is life and beliefs of its. There remains much more to be discussed about jewellery in India.

In India, every happy occasion is a celebration, to be celebrated with jewellery.
It was so, it is so, and it will remain so.





Figure 7a and 7b
The Maharani Anita of Kapurthala with the jewel that was originally meant for the favourite Elephant of the Maharaja.



Figure 8
Sita Devi, the Maharani of Baroda, and the necklace by Van Cleef and Arpels.

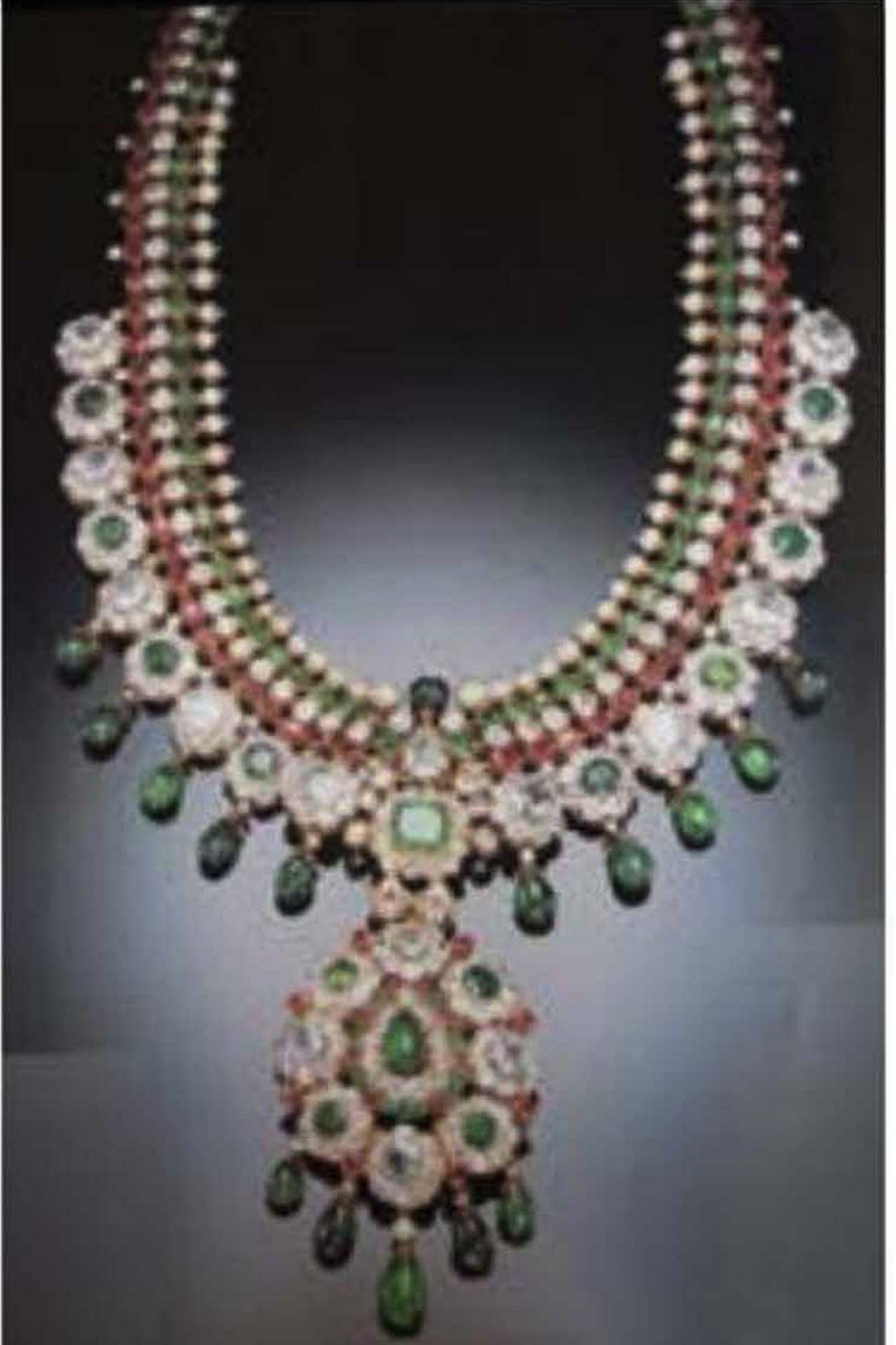


Figure 9
Necklace by Van Cleef and Arpels.

FOOTNOTES

1. Basham, A. L. *The Wonder That Was India*. London: Picador, 2004 (third revised edition), p. 21. ISBN 0-330-43909-X.
2. Bhushan, J. B. *Indian Jewellery Ornaments and Decorative Designs*. Bombay: D.B. Taraporevala Sons & Co., 1964 (second edition).
3. Rizvi, S. A. A. *The Wonder That Was India*, Vol. 2. New Delhi: Picador India, 2005, p. 13. ISBN 978-0330439107.
4. *Ibid.*, p. 14.
5. *Ibid.*, p. 14.
6. *Ibid.*, p. 93.
7. Untracht, O. *Traditional Jewelry of India*. New York: Harry N. Abrams, 1997, p. 347. ISBN 9780810938861.
8. Hendley, T. H. 'Indian Jewellery'. *The Journal of Indian Art*, Vol. XII, Nos. 95-107. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 2009, p. 11.
9. Dalrymple, W.; Anand, A. *Kohinoor: The Story of the World's Most Infamous Diamond.* New Delhi: Juggernaut Books, 2016, p. 53. ISBN 978-9386228086.
10. Equaling twenty million.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 127.
13. *Ibid.*, p. 131.
14. *Ibid.*, p. 135.
15. https://en.wikipedia.org/wiki/Lion_and_Sun.
16. https://en.wikipedia.org/wiki/Kshatriya.
17. Interestingly, these cache-sexe plates are very popular with foreigners and Indians as pendants, worn in either silver chain or in the thread. They are sought after as ethnic jewellery.

BIBLIOGRAPHY

ARCHER, W.G. *Indian Paintings from the Punjab Hills: A Survey and History of Pahari Miniature Painting*. Delhi: Oxford University Press, 1973. ISBN 9780856670022.

BASHAM, A. L. *The Wonder That Was India*. London: Picador, 2004. ISBN 978-0330439091.

BHUSHAN, J. B. *Indian Jewellery Ornaments and Decorative Designs*. Bombay: D.B. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd., 1964 (second edition).

DALRYMPLE, W.; ANAND, A. *Kohinoor: The Story of the World's Most Infamous Diamond*. New Delhi: Juggernaut Books, 2016. ISBN 978-9386228086.

DONGERKERY, K. S. *Jewelry and Personal Adornment in India*. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, Vikas Publications, 1971.

HARDY, J., *et al*. *Emerald*. London: Thames & Hudson, 2015. ISBN 9780500517208.

HENDLEY, T. H. 'Indian Jewellery'. *The Journal of Indian Art*, Vol. XII, Nos. 95-107. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 2009. ISBN 9788176466899.

KHANDALAVALA K. *Pahari Miniature Paintings in the N.C. Mehta Collection*. Ahmedabad: Trustee of the Gujrat Museum Society, 1982.

MATTEL, L. (ed.). *Icons in Gold: Jewelry of India from the Collection of Musee Barbier-Mueller*. Paris. ISBN 978-2850568916.

RANDHAWA, M. S. *Basholi Painting*. New Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1981.

RIZVI, S. A. A., *The Wonder That Was India,* Vol. 2. New Delhi: Picador India, 2005. ISBN 978-0330439107.

UNTRACHT, O. *Traditional Jewelry of India*. New York: Harry N. Abrams, 1997. ISBN 9780810938861.

ARTICLES

Tourtet, V. Cartier: The India Connection. *The India Magazine of Her People and Culture*, Vol. 14, July 1994, Bombay.

G & J Heritage. Motif Magic. *G & J The Gem & Jewellery Magazine of India*, Vol. 1, Issue 1, January–March 1997, New Delhi.

SCHMIDT, C. W. The Sacred and the Secular: Jewellery in Buddhist Sculpture in the Northern Kushan Realm. *Marg: A Magazine of the Arts*, Vol. 47, Issue No. 1, 1995, Bombay.



Las hebillas en los *Llibres de passanties*

Dra. Mª Antonia Herradón

Conservadora de joyería
Museo del Traje, CIPE, Madrid

Actualmente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando

Resumen

Del mismo modo que otras joyas más y mejor conocidas, las hebillas constituyeron una más de las producciones de los plateros durante los más de cien años que estuvieron vinculadas con el devenir de la moda, especialmente a lo largo del siglo XVIII. Entre ellas destacaron especialmente las relacionadas con el calzado, debido a que fueron indispensables para cerrar y ajustar los zapatos masculinos, femeninos e infantiles. Pero también las utilizadas para ajustar los calzones y el corbatín, en el caso del hombre; las que usaba la mujer para ceñir sobre su pecho los pañuelos y, en definitiva, las que ambos sexos lucían sobre sus sombreros como mero adorno.

De ahí su presencia en los dibujos relacionados con los exámenes exigidos por los diferentes colegios de plateros a lo largo y ancho de España. El objetivo de esta ponencia es el análisis específico de los dibujos de hebillas que figuran en los *Llibres de Passanties* de la Congregación de Plateros de San Eloy de Barcelona. Su análisis formal, apoyado en las hebillas españolas propiamente dichas conservadas en diversas colecciones públicas y privadas, permitirá relacionar la producción de hebillas en Barcelona y su área de influencia con las piezas realizadas en otros centros plateros nacionales y europeos y, en definitiva, con la denominada «moda internacional de la hebilla».

Palabras clave: joyería, hebillas de zapato, hebillas de calzón, hebillas de corbata, *Llibres de passanties*. Colegio de Plateros de Barcelona, moda.

Resum

De la mateixa manera que altres joies més i més ben conegudes, les sivelles van constituir una més de les produccions dels argenters durant els més de cent anys que van estar vinculades amb l'esdevenir de la moda, especialment al llarg del segle XVIII. Hi van destacar especialment les relacionades amb el calçat, a causa de ser indispensables per tancar i ajustar les sabates masculines, femenines i infantils. Però també les utilitzades per ajustar els calçons i el corbatí en el cas de l'home; les que utilitzava la dona per cenyir sobre el seu pit els mocadors i, en definitiva, les que els dos sexes lluïen sobre els seus barrets com a mer ornament.

D'aquí la seva presència en els dibuixos relacionats amb els exàmens exigits per les diferents escoles d'argenters arreu d'Espanya. L'objectiu d'aquesta ponència és l'anàlisi específica dels dibuixos de sivelles que figuren en els *Llibres de Passanties* del Gremi d'Argenters de Sant Eloi de Barcelona. La seva anàlisi formal, basada en les sivelles espanyoles pròpiament conservades a diverses col·leccions públiques i privades, permetrà relacionar la producció de sivelles a Barcelona i la seva àrea d'influència amb les peces realitzades en altres centres argenters nacionals i europeus i, en definitiva, amb l'anomenada «moda internacional de la sivella».

Paraules clau: joieria, sivelles de sabata, sivelles de calçó, sivelles de corbatí, *Llibres de passanties*, Col·legi de Platers de Barcelona, moda.

Abstract

Like other better-known jewels, buckles were yet another product made by silversmiths during the more than 100 years that they were associated with the development of fashion, especially during the entire eighteenth century. The most outstanding of them were those associated with footwear, due to the fact that they were essential for fastening and tightening men's, women's and children's shoes. But also those used to fasten stockings and bow ties, in the case of men, those used by women to fasten headscarves to their chest, and, in short, those that both sexes used to wear on their hats as a mere adornment.

Hence their presence in the drawings related to the examinations demanded by the different silversmiths' colleges all over Spain. The objective of this paper is the specific analysis of the drawings of buckles that appear in the *Llibres de Passanties* of the Silversmiths' Guild of Sant Eloi in Barcelona. Their formal analysis, based on the Spanish buckles proper conserved in various public and private collections, will make it possible to relate the production of buckles in Barcelona and its area of influence to the pieces made in other Spanish and European silversmiths' centres, and in short, to the international fashion of the buckle.

Key words: jewellery, shoe buckles, knee buckles, stock buckles, *Llibres de passanties*, Barcelona Association of Silversmiths, fashion.

Introducción

El propósito de esta comunicación es revalidar la pertenencia de las hebillas al extenso repertorio de joyas diseñado y fabricado por los artífices de oro y plata o maestros plateros. Decimos plateros, no joyeros, porque en la España del siglo XVIII eran los que trabajaban los metales preciosos, dando forma tanto a piezas suntuarias de naturaleza litúrgica o civil como a objetos de adorno personal, es decir, las joyas. Los plateros estaban organizados en cofradías, amparadas bajo el patronazgo de San Eloy, cuyas ordenanzas regulaban el acceso al oficio y su ejercicio, un esquema que se mantuvo vigente hasta la completa desaparición de estas hermandades a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.

Las hebillas se han utilizado con diversos propósitos e intensidad variable a lo largo de la historia occidental. No obstante, su protagonismo ha sido más notorio cuando las características de ciertas piezas de indumentaria precisaban indefectiblemente de su concurso. Así ocurrió en toda Europa y su área de influencia durante el setecientos, cuando ligas, corbatines y, especialmente, zapatos se erigieron en accesorios indispensables. Esta circunstancia contribuyó a que la hebilla fuera utilizada por los dos sexos, variando en cada caso, eso sí, su disposición sobre el cuerpo en función de las exigencias del atuendo. España no permaneció al margen de esta corriente, de manera que los maestros plateros incorporaron las hebillas a su ya larga nómina de producciones, en aras de satisfacer la demanda de unas piezas que, teniendo en origen un carácter funcional, acabaron transformadas por el influjo de la moda en objetos suntuarios, pasando así a formar parte de la historia de la joyería.

En cuanto producto de la moda, su historia fue breve pero intensa: comenzó a finales del siglo XVII, alcanzó su cénit en torno a 1789 y empezó a declinar en los inicios de la centuria siguiente, aunque en el caso de España esta cronología debe retrasarse algunas décadas. Así lo indica que en 1732 el *Diccionario de autoridades* no recogiera la acepción ‹‹hevilla›› en relación con el calzado, omisión que testimonia la todavía escasa implantación entre nosotros del término y del objeto asociado[1]. No fue hasta 1786 cuando la situación cambió, porque el *Diccionario castellano* del padre Esteban de Terreros y Pando ya definía «hebilla» como «pieza que sirve en los zapatos, pretinas, charreteras, etc.». Sin embargo, esta tardanza en su adopción se compensó con la larga duración de su uso, ya que su desaparición definitiva se sitúa entre 1850 y 1875. Las numerosas hebillas españolas y extranjeras conservadas en España, y las abundantísimas referencias a ellas en fuentes documentales e iconográficas de nuestro contexto corroboran este arco temporal. Son, en definitiva, joyas que estuvieron vigentes durante un siglo y medio. Sorprende, pues, que en España, hasta hace apenas dos décadas, haya sido el conjunto más sistemáticamente ignorado entre los que conforman el extenso mundo de la joyería[2].

Los *Llibres de passanties*

Las hebillas menudean en los libros de exámenes de los colegios de plateros de ciudades españolas como Valencia, Sevilla, Antequera[3] y, por supuesto, Barcelona. El colegio de maestros plateros de Barcelona tenía una escuela en la que los aprendices permanecían seis años antes de ser admitidos como *fadrins* u oficiales. Tras un tiempo de oficialía, solicitaban hacer un examen que les facultaba para ser maestro platero. El examen era oral y práctico; para el

segundo debían presentar el dibujo de una pieza y, a continuación, ejecutarla. Si finalmente era aceptado, el examinado tenía que copiar el diseño en el libro de exámenes del gremio y firmarlo, anotando la fecha de presentación. Estos libros de exámenes son los que se conocen como *Llibres de passanties.* El proceso para pasar de oficial a maestro llevaba consigo un gasto, que el colegio cobraba como derecho de admisión: este pago se denominaba pasantía[4]. El procedimiento era idéntico para los aspirantes foráneos, cuyas pasantías estaban centralizadas en la Ciudad Condal.

El gremio barcelonés conserva siete libros, cuyos dibujos han venido siendo una fuente indispensable para el estudio de la joyería española. Para el caso que nos ocupa, las hebillas de los examinados barceloneses figuran en el Libro III, que se extiende entre 1629 y 1752; y en el V, que abarca desde 1753 a 1814. Por su parte, las trazadas por los examinados foráneos figuran en el Libro IV, que abarca desde 1733 a 1816; y en el VII, que alcanza hasta mediados del siglo XIX. Son en total más de treinta dibujos, que analizaremos en orden tipológico y cronológico, poniéndolos en relación con piezas conservadas en distintos museos españoles y extranjeros.

Las hebillas en los *Llibres de passanties*

Hebillas para correaje

En consonancia con la cronología de su implantación generalizada en España, en el Libro III solo figura el diseño de una hebilla. Fue realizado el 25 de octubre de 1729 por Josep Tramullas Ferrera, hijo del platero Francesc Tramullas. Josep se formó con su padre, participando entre 1727 y 1729, en calidad de «mancebo platero», en la ejecución de la urna relicario de la Santa Cinta de la catedral de Tortosa. Subraya su pertenencia a una ilustre saga de artífices el hecho de que anotara su filiación de manera muy enfatizada, en el centro mismo de su pasantía.

Dibujado sin concesiones decorativas, en él destaca la pieza propuesta que, desplazada del centro de la composición y suspendida de una cinta, apoya sobre una pilastra (Libro III, fol. 444). Es una hebilla trapezoidal de perfil mixtilíneo a base de molduras, hojas y tornapuntas; sus púas presentan asimismo un desarrollo muy movido con los mismos motivos, que se repiten en el seguro. Se trata una joya plenamente rococó, de acusado carácter escultórico[5]. El proyecto contempla realizar toda la hebilla, marco y mecanismo de cierre, en metal precioso, lo que, unido al primoroso cincelado necesario para su elaboración, indica que fue concebida como una pieza de precio elevado. Su uso como cierre suscita, sin embargo, más dudas, ya que pudiera servir tanto para el calzado como para ajustar espuelas o correajes[6]. No conocemos piezas similares fechadas en ese momento, si bien su factura se aproxima a las que llevan las espuelas del rey en el cuadro de Felipe de Silva *Felipe V venciendo a la herejía* (1712), conservado en el monasterio de El Escorial.

Hebillas para calzón

En las pasantías no figuran más diseños de hebillas hasta la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, cuando su uso estaba generalizado en toda España. Así, Antón Soler Casas, platero de Figueras (Gerona) dibuja el 18 de junio de 1768 un par de hebillas para calzón. Poco sabemos

de Soler, salvo que en 1790 fue uno de los fundadores del Colegio de Plateros de la localidad[7]. Realizado a carboncillo y sanguina, muestra las hebillas suspendidas de un lazo doble y dispuestas sobre una cinta a modo de liga o jarretera (Libro IV, fol. 135). La hebilla es cuadrangular, con los lados ligeramente convexos guarnecidos con piedras preciosas o vidrios –estrás, chéron– de colores rojo e incoloro alternos, montados en boquillas cuadradas, una combinación muy al gusto del momento[8]. La propuesta es similar a los diseños de Jean-Henri-Pierre Pouget (*Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*, 1762) y de Augustin Duflos (*Recueil de desseins de joaillerie*, 1767), que contemplan el uso alterno de piedras de colores y que presentan una hebilla sofisticada, compuesta por tres elementos independientes pero complementarios entre sí, elaborados a juego: la hebilla propiamente dicha; un pasador a modo de varilla horizontal, que se disponía sobre la parte final de la liga; y un remate de perfil triangular, en forma de flecha, hoja, lágrima, flor o lazo, que se ajustaba sobre el extremo de la charretera tanto a efectos decorativos, como para impedir el desgaste del textil. Soler también dibujó con precisión los tres componentes de esta joya.

No conocemos ninguna hebilla de calzón contemporánea con esta combinación cromática, ni tampoco con tales componentes. Sin embargo, ciertas hebillas, contrastadas por el cónsul marcador barcelonés Félix Roca y fechadas entre 1797 y 1805, están unidas a unas pequeñas anillas planas, que bien pudieran ser el penúltimo estadio de los adornos diseñadas por Soler. Además, otras piezas de la misma colección, realizadas en plata de segunda ley y todavía más tardías, puesto que corresponden ya al segundo cuarto del siglo XIX, sí han permanecido incorporadas a su liga, a la sazón una sencilla cinta de trencilla de algodón negro de un centímetro de anchura dispuesta sobre el clavillo articulado, la cual incorpora tanto el pasador como el botón de remate descritos[9].

También conduce a Figueras el dibujo de Nicolau Bautó, que el 21 de marzo 1769 traza otro par de hebillas para calzón, presentadas igualmente con sus ligas. Fundador del Colegio de Plateros local, Bautó fue nombrado diputado marcador en 1794, estando documentada su actividad al menos hasta 1796[10]. De marco oval, acanalado, estas piezas adquieren ya una estética plenamente neoclasicista y disponen de un mecanismo de cierre completo a base de dos púas y seguro ciego (Libro IV, fol. 140). Son más sencillas que las anteriores, por tanto de menor coste y, seguramente, más acordes con la idiosincrasia de los comitentes locales.

Como se verá, las hebillas de marcos acanalados fueron una de las más comunes durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, a medida que la moda internacional adoptó la estética neoclásica. Ovaladas o rectangulares, grandes o pequeñas, para calzado o para liga, todas presentan una decoración similar, que a veces puede estar acompañada de un fino cordoncillo, de molduras más pronunciadas o de alguna otra fantasía que rompe la linealidad del diseño. Esta última solución se advierte, por ejemplo, en un ejemplar fechado en torno a 1790, donde las acanaladuras se curvan en las esquinas[11].

Hebillas para el corbatín

En los *Llibres de passanties* solo figura un dibujo de esta singular tipología que, además, pocas veces se ve en los retratos, ya que tras ceñir la prenda siempre queda situada en la parte posterior del cuello. Una de esas ocasiones es el *Retrato del infante don Luis de Borbón*,

propiedad de los Duques de Sueca, que Goya pintó en 1786, donde figura una lisa y labrada en oro. El platero de Tarragona Domingo Cerdà eligió para su pasantía del 30 de octubre 1775 una hebilla de corbatín, dibujada con gran minuciosidad (Libro IV, fol. 156). El artífice traza, una vez más siguiendo la estela de Pouget, propone un marco oval a modo de delicada guirnalda de hojas, flores y cintas, e incluye asimismo el mecanismo de cierre, que en las hebillas de corbatín es, casi sin excepciones, de metal precioso.

Hay que señalar, no obstante, que su disposición induce a una lectura errónea, ya que el clavillo horizontal que la recorre por su eje debería estar situado en vertical, esto es, en sentido opuesto al representado [figura 1]. De ahí que convenga realizar alguna aclaración al respecto. Este tipo de hebillas es de pequeño tamaño, de entre tres y medio y cinco centímetros de altura. Su singularidad radica en los tres o cuatro botones que presenta en su lado derecho, unos apéndices necesarios para insertarlos en los ojales que, a tal efecto, llevaba el corbatín en uno de sus extremos. Estos clavillos siempre sobrepasan el marco y son, por tanto, muy visibles: en el diseño de Cerdà figuran en la parte superior. Las hebillas de corbatín de las colecciones españolas, ovales o rectangulares, presentan tres botones y se fechan entre 1760 y el final de la centuria, las décadas de su apogeo. En algunos casos están fundidas y cinceladas en plata, y su decoración es muy sencilla, a base de jaqueados, puntas de diamante o líneas paralelas[12]. En otros, son de plata guarnecida con vidrios incoloros talla brillante, montados en engastes cerrados, que componen cintas, flores o lazos[13]. Sin embargo, al ser una joya de uso menos extendido que las destinadas al calzado, se labraron en menor cantidad y, en consecuencia, se han conservado muy pocas. Por ejemplo, el 9 de agosto



Figura 1
Diseño de hebilla para corbatín. Domingo Cerdá, 1775. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



Figura 2
Diseño de hebilla para zapato o calzón. Antón Vaquer, 1774. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

de 1765, el platero cordobés Gabriel Hidalgo sacó a feriar «setenta y tres pares de evillas lisas y caladas, de peso de a quatro, tres y dos onzas, y más pequeñas», frente a solo «cuatro evillas de corbatín»[14].

Hebillas de zapato

Aunque, como en otros centros plateros, los artífices catalanes debieron labrarlas a partir de 1730 con cierta asiduidad, no fue hasta 1773 cuando fueron plasmadas en una pasantía[15]. Sus primeros diseños llevan la firma de los barceloneses Josep Juliá Capalá y Anton Vaquer. El primero, hijo del platero homónimo, presentó el 7 de marzo de 1773 una hebilla con el marco rectangular calado, conformado a base de finas cintas entrelazadas, interrumpidas por lazos en sus lados mayores. Como es habitual, el artífice dibuja el mecanismo de cierre, con doble púa y seguro en forma de ancla, a fin de poder labrarlo también en metal precioso (Libro V, fol. 133). Conserva piezas prácticamente idénticas el Victoria & Albert Museum: una firmada por Thomas Willmore en Birmingham entre 1780-1790; otra, en París, firmada por François Delapierre entre 1762-1768, ambas con el cierre de acero[16]. Los numerosos diseños realizados en este sentido por Pouget y Duflos[17] atestiguan la novedad de la propuesta.

Conocido en Francia y en toda Europa como ‹‹noeud d'amour›› o ‹‹nudo de amor››, fue un modelo muy popular hasta Revolución Francesa, en el que también insistió Antón Vaquer el 29 de enero de 1774, dibujando una hebilla de marco formado a base de dos cintas, una con puntas de diamante y otra con líneas paralelas, entrelazadas en un sinfín, entre las cuales se intercalan pequeñas flores (Libro V, fol. 146). Con el mismo esmero está planteado su mecanismo de cierre, que incluye dos púas y seguro arriñonado [figura 2]. Este patrón desarrolló diversas variaciones estéticas, que van desde las cintas almohadilladas de pieza, una fechada entre 1750 y 1775, hasta el engaste de piedras preciosas o vidrios, como es el caso de otra marcada en París y fechada entre 1750 y 1783; pasando por los finos nudos, lazos y rosetas cincelados en oro que adornan, por ejemplo, las hebillas de los zapatos de la niña mallorquina Teresita Cotoner, retratada en torno a 1765 por un pintor anónimo[18].

Del mismo modo, los aspirantes del resto de Cataluña mostraron especial predilección por la hebilla de zapato, una joya que, por lo demás, debía constituir una parte considerable de su producción. Así, fue la pieza elegida el 30 de abril de 1777 por Isidro Planes, de Tarragona. Se trata de la primera vez que los *Llibres de passanties* recogen un diseño a todo color tanto de la hebilla como del lazo y la cartela (Libro IV, fol. 162). Realizado a lápiz y coloreado a la aguada, el platero puso especial atención en la reproducción del tono y del aspecto del metal, en este caso plata, con el que propone la elaboración tanto del marco de traza neoclásica como del mecanismo de cierre [figura 3]. En esta pasantía se advierte, además, cómo el artífice rectificó su propuesta inicial. Así, una hebilla cuadrangular de lados curvos con flores en los vértices acabó convertida en un modelo mucho más sobrio que, a la postre, iba a ser uno de los tipos que más tiempo se mantuvo en uso, llegando hasta la primera década del siglo XIX. Aplicable tanto al calzado como al calzón, su mecanismo podía estar labrado en plata, como en esta propuesta y también en las hebillas[19] halladas en contextos funerarios de Barcelona [figura 4]; y también en una pieza cordobesa[20] firmada en 1776 por el platero Eulogio González Rodríguez. Pero también podía ser de acero, como es el caso de la hebilla marcada entre 1794 y 1804 por el platero toledano Francisco Arenas[21].



Figura 4
Conjunto de hebillas masculinas de plata. MHCB 30056, MHCB 30057, MHCB 43382. © Museu d'Història de Barcelona, Pep Parer.

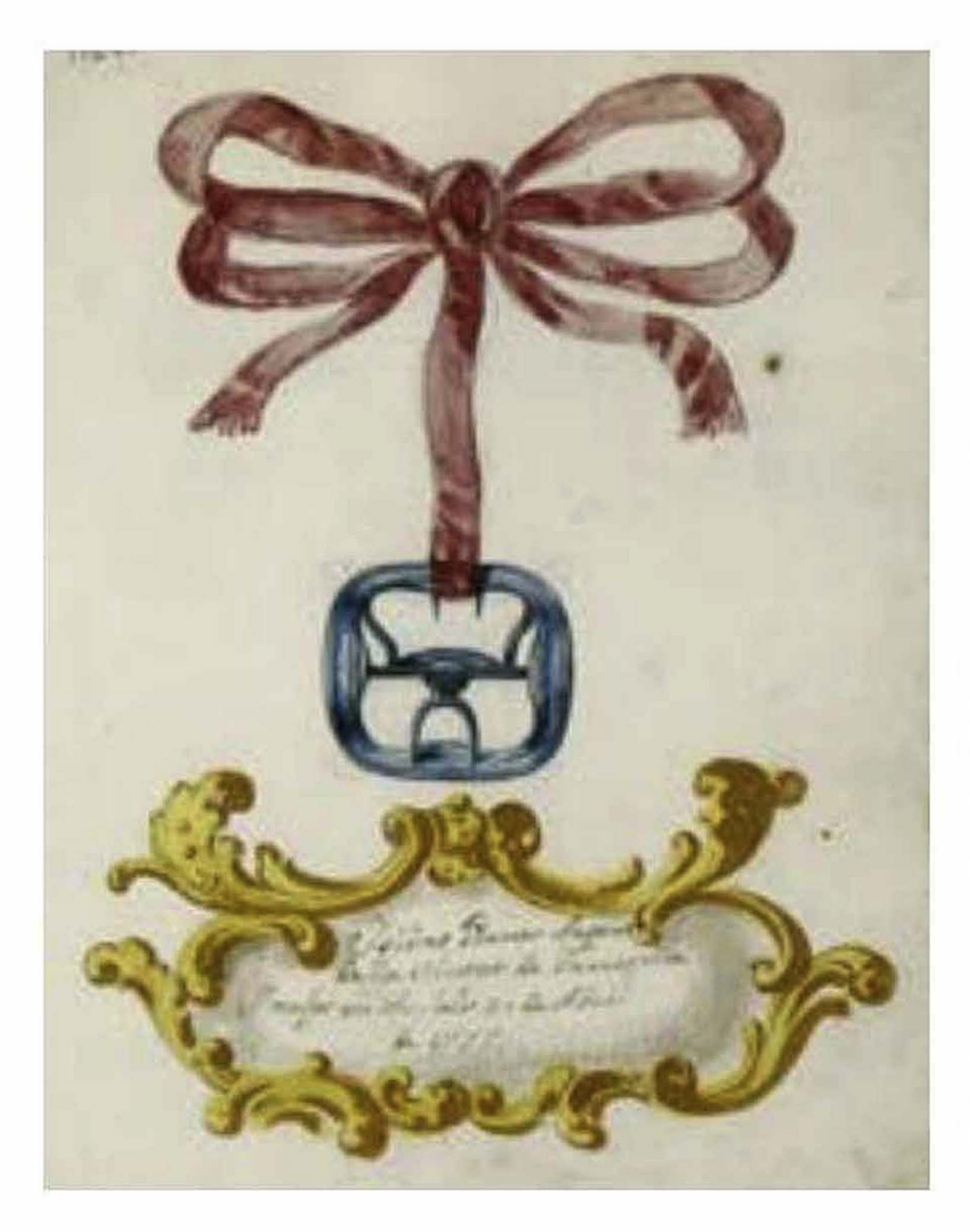


Figura 3
Diseño de hebilla para zapato o calzón. Isidro Planes, 1777. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

Muy similares a ella fueron los proyectos que, con diverso grado de pericia artística, otros artífices catalanes plasmaron en sus pasantías. Así, el barcelonés Josep Antón Baxexas, hijo del platero Josep Baxexas, presenta en 1777 un rudimentario dibujo a carboncillo de una hebilla rectangular de esquinas redondeadas, cuya decoración se reduce a unas líneas en red dispuestas en los ejes de la joya (Libro V, fol. 163). Tomás Quinsa, de Tortosa, probablemente hijo del también platero Innocenci Quinsa[22], dibujó el 22 de septiembre de 1778 (Libro IV, fol. 164) un modelo rectangular, moldurado, con un pequeño festón en sus bordes. La pieza carece de mecanismo de cierre, circunstancia que se va a repetir en muchas de las hebillas presentadas en las pasantías foráneas durante los dos últimos años de la década.

Mayor esmero de ejecución manifiesta el diseño que el barcelonés Josep Llopart Rosell, hijo del platero Pera Llopart, presenta el 30 de mayo de 1780. Su hebilla, rectangular, decorada con una cinta lisa entre dos líneas de sutil punteado, no solo incorpora el mecanismo de cierre, sino que, sostenida por un amorcillo, aparece convertida en una suerte de ofrenda a san Pedro, dibujado a carboncillo con toques de aguada, sentado en una roca y rodeado de sus atributos (Libro V, fol. 177). De este modelo, en el que Antón Ymbear, natural de Barcelona e hijo del platero Mariano Ymbear, insiste con su propuesta de 29 de septiembre de 1781, ahora ofrendado a una Virgen con Niño (Libro V, fol. 189), se conocen varios ejemplares labrados tanto en plata dorada como en bronce[23].

En líneas generales, puede decirse que la calidad artística de las pasantías de los aspirantes barceloneses es mayor que la de los foráneos. Aun así, en los dibujos de moderada corrección artística que veremos a continuación, se trata de propuestas no exentas de interés, ya que

muestran la diversidad de modelos desarrollados por la hebilla en cuanto cierre y ornamento de los zapatos en el contexto específico de Cataluña. Por ejemplo, Antón Noguer, de Villafranca del Penedés (Barcelona), probablemente hijo de platero Josep Noguer[24], propone el 16 de mayo de 1787 una joya con el marco formado por una cinta plana entre dos líneas de sogueado (Libro IV, fol. 190). Antón Yñata de Valls (Tarragona) firma el 16 de marzo de 1788 el diseño de una pieza ovalada, cuyo marco está recorrido por tres líneas paralelas (Libro IV, fol. 193). Por su parte, el 27 de junio de 1796 el platero leridano Geroni Cadamún traza una rectangular con marco de medias cañas (Libro IV, fol. 211), mientras que Antón Reynes Rauxes, hijo del platero Francisco Reynes, de Puigcerdá (Gerona), demuestra con su diseño, realizado el 27 de septiembre de 1802, que en los inicios del siglo XIX estas joyas seguían todavía apegadas a las trazas neoclásicas, vigentes desde hacía más de tres décadas. Por eso no extraña que su hebilla (Libro IV, fol. 229) sea idéntica a la comentada de Nicolau Bauco, datada en 1769. Más sencilla aún, ya que el marco oval carece por completo de decoración, es la que plantea Antón Soler Tuxemes, de Solsona (Lérida), realizada ya el 9 de mayo de 1806 (Libro IV, fol. 237).

Como se advierte, durante la segunda mitad del siglo XVIII convivieron modelos de hebillas de variada factura, capaces de satisfacer la demanda de una clientela heterogénea. Es un hecho que asimismo se pone de manifiesto al repasar los avisos de pérdidas de hebillas publicados en la prensa contemporánea. Cabeceras como el *Diario curioso* entre 1758 y 1787, y su continuador, el *Diario de Madrid*, a partir de 1788, recogen la amplia gama de soluciones decorativas que presentaban las hebillas al uso[25]. De ellas anotamos uno de los anuncios a modo de ejemplo:

> Se han perdido varias evillas de plata: una en la Plaza Mayor, el día 23 del próximo pasado; se acudirá para su entrega a la calle de la Palma baja, casa n. 14; otra de piedras montadas en dicho metal, que se perdió desde los Caños del Peral hasta S. Felipe el Real, el día 26 de dicho; se entregará en la tienda que está en la Plazuela de dichos Caños; otra, calada, con varias perlitas, que se perdió el día 3 del corriente desde la bodega de la Aduana vieja hasta la calle de la Paz; se devolverá al zapatero que está junto a dicha bodega; y otra que se perdió á últimos del próximo pasado, lisa, con un cordoncito y un cable, se llevará a Agustín Porta, oficial de platero, en la calle de Santiago, casa núm. 2; y se ofrece por todas pagar el correspondiente hallazgo[26].

Por ello, a la sencilla factura de las pasantías comentadas se suman necesariamente otras más suntuosas. Fechadas entre 1780 y el último año de la centuria, son piezas de mayor tamaño, que los aspirantes plasman con esmerados dibujos. El mejor ejemplo en este sentido es el realizado el 28 de enero de 1786 por el barcelonés Matheu Mas (Libro V, fol. 230). Su hebilla, suspendida de un doble lazo rosa y enmarcada por una delicada orla floral, es de uso masculino, y sigue al pie de la letra la moda del momento: combina dos tonalidades de metal, plata y plata dorada, presenta un acabado a modo de puntas de diamante, su curvatura muy pronunciada muestra con claridad el puente y el mecanismo de cierre, y su tamaño es considerable, a fin de cubrir todo el ancho del pie [figura 5]. Modelos similares se publicitaron ese mismo año en *Cabinet des modes, ou les Modes nouvelles, décrites d'une manière claire & précise* […], ilustrados por Auguste Charles Pugin y A. B. Duhamel, una de cuyas estampas sin duda debió inspirar esta propuesta[27].

El gran formato que la hebilla de calzado masculina alcanzó en esta década provocó el aumento de su peso, de manera que las decoraciones caladas se instalaron en su cerco a fin de aligerarlo. De esta solución se hace eco el diseño del barcelonés Llorens Carreras Pou, fechado el 28 de diciembre de 1786, cuyo marco acoge dos cintas entrelazadas (Libro V, fol. 239). Su factura recuerda a una hebilla con orla de círculos calados, marcada en 1795 o 1796 por sus paisanos, el platero Salvador Sala y el cónsul marcador Joan Altet Colomer, así como a otra hebilla anónima con un festón calado, y a una tercera con flores entre una cinta ondulada marcada en Zaragoza[28].

Otra solución para dotar a las hebillas de mayor ligereza fue estrechar su marco. Así lo propone el barcelonés Francisco Comás Palmarola el 21 de octubre de 1790 (Libro V, fol. 264), con una pieza de sencillo marco ochavado, con leve resalte central, que sin embargo adorna sus lados menores con sendos lazos calados. A tenor de las piezas conservadas, alguna con marca de La Coruña, con lazos y/o rosetas decorando también los lados mayores del marco, el éxito de este modelo también debió ser notable[29].

Finalizamos este análisis repasando dos modelos decorativos de hebilla que, datados en las últimas décadas del siglo XVIII, tendrían continuidad al menos hasta 1830. Por un lado, testimonian el triunfo de los marcos finamente acanalados, ya sean ovales, circulares o rectangulares con o sin las esquinas redondeadas, diseño que se mantuvo vigente incluso cuando la hebilla-joya solo se utilizaba con el traje de corte o en contextos militares. Debió ser, sin embargo, un modelo muy demandado, de ahí que fuera la apuesta de muchos de los aspirantes, todos barceloneses y casi todos hijos de plateros: Barnat Soler, el 9 de agosto de 1787 (Libro V, fol. 244); Josep Morelles, el 28 de 1787 (Libro V, fol. 250); Ramón Moncerdá, el 28 de enero de 1792 (Libro V, fol. 275); Miguel Bertrán Curtada, el 2 de agosto de 1796 (Libro V, fol. 302); Joan Longui, el 24 de agosto de 1798 (Libro V, fol. 320); Josep Mora y Villar, el 14 de enero de 1799 (Libro V, fol. 348); y Gaetano Serra Farrán, el 4 de agosto de 1802 (Libro V, fol. 340). Un ejemplo similar a estas propuestas es la hebilla de 1814 labrada en Madrid por el artífice Mariano Fernández[30].

Por otro lado, estos modelos dan fe de la falta de creatividad de los plateros, inevitablemente ligada a la decadencia de la hebilla como joya al servicio del calzado y de la indumentaria masculina. De ahí que se siguieran formulando modelos muy anteriores, tal como hace el 1 de abril de 1829 Salvador Capellés, de Cervera (Lérida), que plantea una pieza oval de marco decorado con cuatro escotaduras a modo de pétalos (Libro VIII, fol. 1886), idéntico al de dos pares de hebillas, uno para calzón y otro para zapatos, datados entre 1778 y 1779, y labrados en Barcelona, uno de ellos firmado por el cónsul marcador Lorenzo Pascual[31]. E idéntico también a otras piezas labradas en Reus (Tarragona) por Josep Arandes Simó y Salvador Xuflé Aulet[32].

Los *Llibres de passanties*, en definitiva, recopilan un notable repertorio de dibujos de las hebillas trabajadas por los plateros catalanes y, por tanto, usadas en Cataluña y sus áreas comerciales de influencia durante el siglo XVIII y los inicios del siguiente. Son diseños que formalmente siguieron los cánones de la moda internacional difundidos desde Francia e Inglaterra; que se corresponden con las piezas propiamente dichas conocidas y estudiadas hasta la fecha; y cuyo análisis contribuye a componer el mapa que la hebilla trazó en España en cuanto objeto suntuario.



Figura 5
Diseño de hebilla para zapato. Matheu Mas, 1786. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

NOTAS

1. En la corte, sin embargo, la hebilla ya era por entonces una joya de uso corriente. Véanse en este sentido las numerosas noticias sobre hebillas, de diamantes, esmeraldas, piedras de Francia, etc., utilizadas por Felipe V, la familia real y los cortesanos que recoge Aranda Huete, A. *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999. ISBN 978-84-73924-24-5.

2. Llamamos la atención sobre esta circunstancia en Herradón Figueroa, M. A. Una revisión de las colecciones de joyería. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 1996, núm. 3, pp. 109-140. ISSN 1135-1853. Abordamos por primera vez su análisis en Herradón Figueroa, M. A. Las hebillas, joyas olvidadas. *Indumenta, revista del Museo del Traje.* 2008, núm. 1, pp. 105-125. ISSN 1888-4555.

3. *Véase al respecto* Herradón Figueroa, M. A. Una aproximación a la hebilla neoclásica en España. En Rivas Carmona, J. (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia: Universidad de Murcia, 2016, pp. 251-165. ISBN 978-84-83715-80-2.

4. Zunzunegui, J. A. de. Los «Mestres argenters» de Barcelona y los «Llibres de passanties». *Vértice.* 1942, núm. 53-54, pp. 15-18.

5. En este sentido, es muy significativo que Josep Tramullas se presentara a sí mismo como «escultor de oro y plata» en el «Promtuario, y guia de artífices plateros, en que se dan reglas para ligar, religar, abonar, y reducir qualesquiera cantidad de oro, y plata à la ley […]», que publicó en 1734, durante su estancia en la Corte.

6. No obstante, este platero debió labrar también hebillas de zapato. El Museu del Disseny de Barcelona conserva una hebilla marcada «TRAMVS (Nº 17304)» que bien podría ser obra suya.

7. Serna Coba, E. Apunts d'art empordanès dels segles xvii-xviii. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 2012, vol. 53, pp. 199-222.

8. El Museu Frederic Marès de Barcelona (en adelante MM) conserva una hebilla de zapato femenino que presenta idéntica combinación. De fabricación francesa, está fechada entre 1768 y 1774. MM1966.

9. Se trata, respectivamente, de las hebillas MM2067 y MM2070, y MM 6016-6019.

10. Serra Coba, E. *Cit. supra.*

11. Museo del Traje, CIPE, de Madrid (en adelante MT) CE091798.

12. MTCE091073 y CE104349. También la hebilla del Victoria & Albert Museum M.1-1934, firmada en torno a 1780 por el platero inglés Richard Rugg.

13. MTCE020357B, y MM1967 y 5995. También la hebillas del Victoria & Albert Museum 951-1864, fechada en torno a 1770, y T.12-1980, fechada en 1780. Esta última dispone de cuatro apéndices.

14. Valverde Fernández, F. *El colegio-congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001. ISBN 9788478015962.

15. Por ejemplo, el *Libro de avisos* del Colegio de Plateros de Valencia recoge en 1750 la descripción de una hebilla oval marcada en Barcelona. AHMV, Gremio Plateros, caja 26, 1784-1751, fol. 51 vto. y 52.

16. Nº inv. M33-1909 y M35-1909 respectivamente.

17. Véanse las láminas 23, 29, 30, 31 y 32 en Pouget, J. H. P. *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*, par Pouget fils. Paris: Chez Pouget, 1762 [consulta: 29/6/2017]. Disponible en: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626336m.

    Y las láminas 56, 58, 77, 78 y 79 en Pouget, J. H. P. *Nouveau recueil de parures de joyaillerie. Second livre.* Paris: Chez Pouget, 1764 [consulta: 29/6/2017]. Disponible en: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t4sj5cr58;view=1up;seq=13.

    En cuanto a las propuestas de Duflos, figuran en Jiménez Priego, T. Augustin Duflos. Joyero del rey de España. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. 2001, núm. 14, pp. 113-145. ISSN 1130-4715.

18. MTCE104347 y MM6030.

19. Hebillas de plata para el calzón y para los zapatos pertenecientes al mismo sujeto. MHCB30056, MHCB30057 y MHCB43382. ©MUHBA Pep Parer.

Estudiada en Beltrán de Heredia, J. y Miró, N. La indumentària i l'ornament personal des de l'arqueologia. En García Espuche, A. (dir.). *Indumentària. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2013, pp. 186-321. ISBN 978-84-98504-59-0.

20. MTCE104343. Estudiada en Herradón Figueroa, M. A. Aportaciones al estudio de la platería cordobesa. En Rivas Carmona, J. (coord.). *Estudios de Platería San Eloy 2012*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, p. 257-273. ISBN 978-84-83715-80-2.

21. MTCE091796. Estudiada en Herradón Figueroa, M. A. Una aproximación a la hebilla neoclásica en España. *Cit. supra*.

22. Artífice del cáliz del arcediano Félix Clua de Montgaut i Bellido, conservado en la catedral tortosina https://www.lasantacinta.com/la-santa-cinta-2/art-liturgic/.

23. MTCE000426 y CE104465.

24. Gou i Vernet, A. Joiers i orfebres del Penedès i el Garraf (segle xviii). *Miscel·lània penedesenca*. 1989, vol. 13, pp. 37-68. [consulta 29/6/2017]. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/MiscellaniaPenedesenca/article/viewFile/59323/91851>. La misma autora publicó una descripción somera de las pasantías barcelonesas dedicadas a las hebillas en *La joieria i l'orfebreria barcelonines (1600-1850)*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999.

25. Herradón Figueroa, M. A. Una aproximación a la hebilla neoclásica en España. *Cit. supra*.

26. *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 7 de enero de 1787, p. 32.

27. MTFD035724.

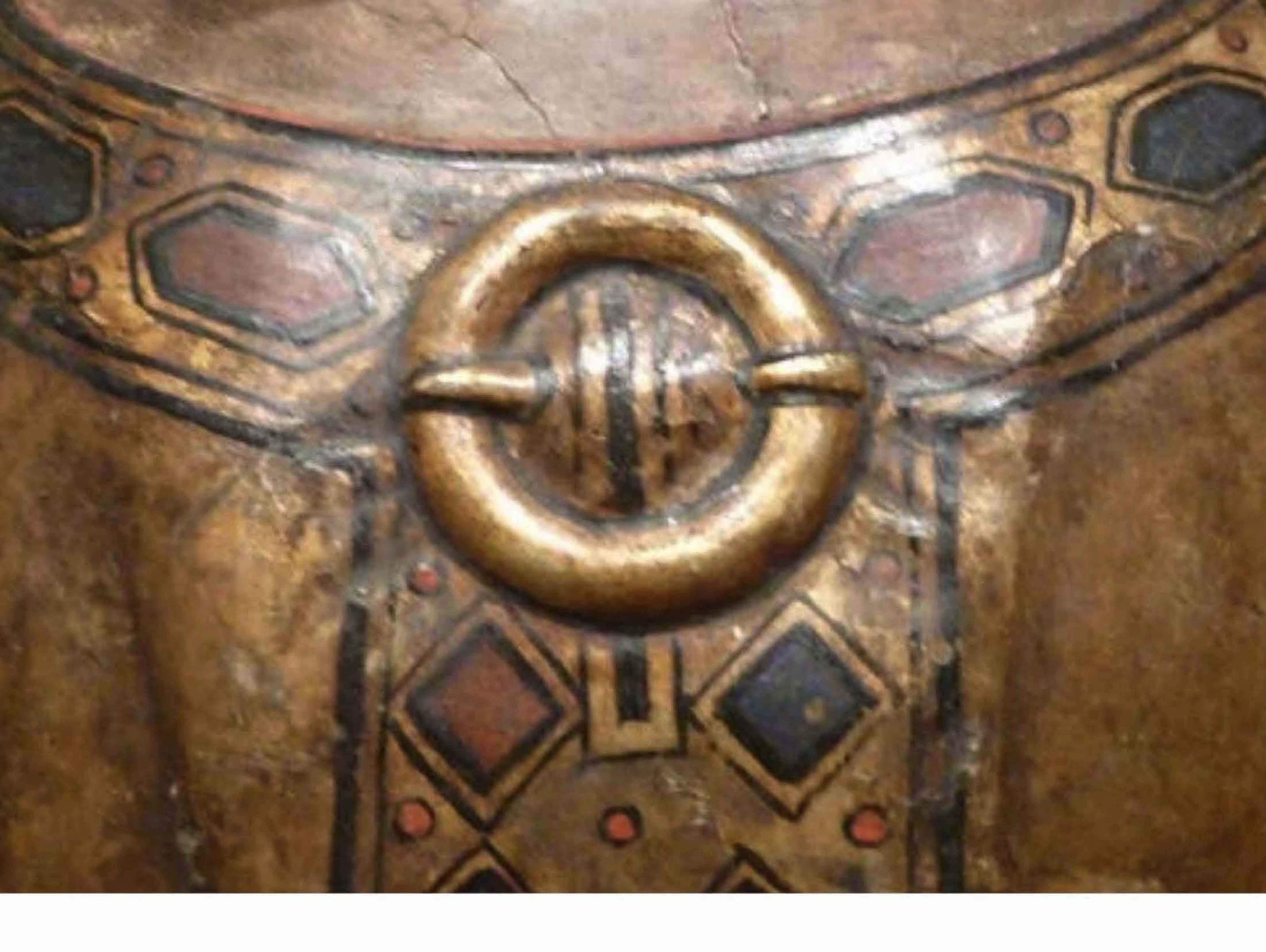
28. MTCE104367, estudiada en Herradón Figueroa, M. A. Aportaciones al estudio de la platería barcelonesa. En Rivas Carmona, J. (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, pp. 335-348. ISBN 978-84-83715-80-2. MTCE104369, y MM2046, 2048 y 2049, respectivamente.

29. MTCE104361.

30. MM5992 y 5993.

31. MTCE000429 y CE000430. Estudiadas en Herradón Figueroa, M. A. Aportaciones al estudio de la platería barcelonesa. *Cit. supra*, pp. 337-339.

32. Se trata de hebillas para calzón, recogidas en Martínez Subías, A. *La platería de Reus y su Real Colegio*. Reus: Arts Gràfiques Rabassa, 2008, vol. II, pp.770-773. ISBN 978-84-61232-06-2.



Fermalls «grans, bells i cars». Documents i testimonis figuratius per a la història de la joieria gòtica catalana

Jacobo Vidal Franquet

Professor agregat Serra Húnter, Departament d'Història de l'Art

Institut de Recerca en Cultures Medievals (IRCVM), Universitat de Barcelona

Resumen

Entre las joyas más selectas que lucieron los señores de la época gótica sin duda están los broches. No solo los utilizaron para sujetar capas y otras vestimentas, sino que fueron también utilizados para enriquecer ornamentos de cabeza, como sombreros, chapeletes y coronas.

Desgraciadamente, la literatura catalana medieval no describe con verdadero detenimiento ningún broche de lujo, aunque a menudo los cita entre las joyas más preciadas de los protagonistas de las historias galantes. En cambio, los documentos de la época –sobre todo los referidos a la corte– los caracterizan con gran precisión y minuciosidad, ya que en muchas ocasiones eran usados como prenda cuando los monarcas necesitaban liquidez y pedían préstamos. Estas escrituras permiten hacerse una idea lo bastante clara del aspecto que podían tener las obras perdidas. Al mismo tiempo, las versiones pictóricas y escultóricas que realizaron los artistas del momento nos permiten imaginar de manera bastante tangible estos bienes perdidos y relacionarlos, a menudo de manera muy directa, con las descripciones que proporcionan los documentos.

Este «esfuerzo de visualización» permite ir más allá y reflexionar sobre los tipos básicos de broche –emblemático, figurativo y anicónico–, sobre las técnicas –y, todavía más, el dominio técnico– con que estaban obrados, sobre las modas que seguían y, en definitiva, posibilita conocer mejor uno de los objetos que los estamentos privilegiados de la sociedad medieval utilizaron para alcanzar una imagen de honor, dignidad y poder. Según explica el *Tirant*, los mantenedores de las fiestas de la corte de Inglaterra lucían bellos broches y, de esta manera, «parecía que fueran caballeros de alto linaje».

Palabras clave: broche, orfebrería, gótico, Cataluña, Corona de Aragón.

Resum

Entre les joies més selectes que lluïren els senyors de l'època gòtica sens dubte es troben els fermalls. No sols els utilitzaren per subjectar capes i altres vestimentes, sinó que foren també emprats per enriquir ornaments de cap, com ara barrets, xapellets i corones.

Per dissort, la literatura catalana medieval no descriu amb veritable deteniment cap fermall de luxe, tot i que sovint els cita entre les joies més preuades dels protagonistes de les històries galants. En canvi, els documents de l'època –sobretot els referits a la cort– els caracteritzen amb gran precisió i minuciositat, ja que en moltes ocasions eren usats com a penyora quan els monarques necessitaven liquiditat i demanaven préstecs. Aquestes escriptures, doncs, permeten fer-se una idea prou clara de l'aspecte que podien tenir les obres perdudes. Alhora, les versions pictòriques i escultòriques que en feren els artistes del moment ens permeten imaginar de manera força tangible aquests béns perduts i relacionar-los, sovint de manera molt directa, amb les descripcions que en donen els documents.

Aquest «esforç de visualització» permet anar més enllà i reflexionar sobre els tipus bàsics de fermall –emblemàtic, figuratiu i anicònic–, sobre les tècniques –i, encara més, el domini tècnic– amb què estaven obrats, sobre les modes que seguien i, en definitiva, permet conèixer més bé un dels objectes que els estaments privilegiats de la societat medieval van emprar per assolir una imatge d'honor, dignitat i poder. Segons explica el *Tirant*, els mantenidors de les festes de la cort d'Anglaterra lluïen bells fermalls i, d'aquesta manera, «bé parien que fossen cavallers de gran estat».

Paraules clau: fermall, orfebreria, gòtic, Catalunya, Corona d'Aragó.

Abstract

Brooches can unquestionably be included among the most select jewels that were worn by gentlemen in the Gothic period. They used them not only to fasten cloaks and other items of clothing, but also to enrich ornaments "for the head", such as hats, headbands and crowns.

Sadly, medieval Catalan literature does not describe any luxury brooches in great detail, although it often mentions them among the most prized jewels of the characters in chivalrous stories. On the other hand, the documents of the time – especially those referring to the court – characterise them with great precision and thoroughness, since on many occasions they were used as collateral when kings needed money and asked for loans. These writings, then, give us a fairly clear idea of what the lost items looked like. At the same time, the pictorial and sculptural versions made by the artists of the day allow us to imagine these lost assets quite tangibly and to relate them, often very directly, to the descriptions given by the documents.

This "visualisation effort" allows us to go further and reflect on the basic types of brooch (symbolic, figurative and aniconic), the techniques (and, even more so, the technical mastery) with which they were worked, the fashions they followed and, in short, it allows us to learn more about one of the objects that the privileged classes of medieval society used to create an image of honour, dignity and power. According to *Tirant*, the Masters of the Revels at the English court wore beautiful brooches and, in this way, "they would well prove to be knights of great status."

Key words: brooch, precious metals, Gothic art, Catalonia, Crown of Aragon.

Fermalls «grans, bells i cars». Documents i testimonis figuratius per a la història de la joieria gòtica catalana*

Fermalls: joies per al cos i per al cap

El propòsit d'aquest breu estudi és fer una primera aproximació als fermalls que s'utilitzaven a Catalunya durant els segles XIV i XV. Això serà possible gràcies a l'encreuament de la informació que ens ofereixen la literatura, la documentació arxivística i les representacions pictòriques i escultòriques, a part dels paral·lelismes que es poden plantejar amb algunes peces encara conservades de la joieria europea medieval. Si conjuguem totes aquestes fonts podem arribar a entendre, amb bastanta exactitud, com eren, com s'utilitzaven i quin valor tenien aquests objectes *pro ornatu persone* d'època gòtica.

Per desgràcia, la literatura catalana del tres-cents i el quatre-cents gairebé mai descriu amb veritable deteniment aquestes obres; però tot sovint les cita entre les joies més preuades que posseïen els protagonistes de les històries que s'expliquen. És el cas del *Tirant*. En el conegut episodi de la bella Agnès, quan Tirant li demana el joiell, ella li diu que l'agafi ell mateix i ell ho fa de bon grat, tot i que –o precisament perquè– per descordar-l'hi cal que li toqui els pits. L'objectiu de la narració, doncs, es vincula a l'expressió de la sensualitat, i també al relat d'un combat cavalleresc amb el senyor de Vilesermes; Joanot Martorell no pretenia pas il·lustrar la gent del segle XXI sobre la forma d'aquestes joies[1].

En canvi, els documents i, sobretot, els documents referits a la cort, encara que tampoc pretenen il·lustrar-nos ni facilitar la feina dels estudiosos, sí que esmenten els fermalls amb precisió i minuciositat, en bona mesura perquè podien ser usats com a penyora quan els monarques necessitaven liquiditat i demanaven préstecs. En aquest sentit, són molt útils els inventaris, que sempre tendeixen a ser descriptius i esmenten les figures i els esmalts i, sobretot, no acostumen a deixar-se ni una sola pedra preciosa. El que ens diuen aquestes notícies, a més, queda clarament reflectit en la iconografia, en les representacions escultòriques i pictòriques de verges, sants, eclesiàstics i altres personatges.

En llegir aquests textos i en veure aquestes imatges una de les primeres coses que entenem és que els fermalls no solament es van fer servir per subjectar capes, mantells i altres vestimentes sobre el pit, com s'acostuma a pensar. També podien usar-se als costats de les vestidures. O com a penjolls. O podien decorar altres joies, com succeeix amb el conegut braçalet de Suero de Quiñones[2]. O –i això és molt freqüent– tenien com a objectiu abillar la testa o enriquir els ornaments del cap, i per tant els podem trobar als barrets o als xapellets que portava la gent benestant.

L'episodi del *Tirant* que acabem d'esmentar n'és una bona prova: un cop s'ha fet amb el fermall que Agnès portava sobre el pit, el cavaller se'l posa al bonet. Però també disposem de molts exemples documentals i iconogràfics que ens ho fan veure. Segons un pagament del Mestre Racional datat el 1387, el genovès Joan de Sant Rem va vendre a la cort de Joan I un tancador d'or, esmaltat de blanc i roig, amb tres canons per tenir plomes, una peça comparable al fermall que acompanya el xapellet que es representa al cap del sant Jordi del retaule del Centenar de la Ploma, avui al Victoria & Albert Museum de Londres[3]. Amb



Figura 1
Fermall de cap en el barret de sant Martí, detall de *Sant Martí partint la capa*, part central del retaule de San Martín de Riglos, c. 1450, tremp i daurat amb pa d'or sobre fusta, 153,5×106×9 cm (part central del retaule). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

una sola ploma, un altre fermall decora el barret del sant Martí del retaule de Riglos, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) [figura 1].

Els fermalls anicònics

A part dels ja citats, quin aspecte tenien totes aquestes obres que decoraven el cos i el cap? Lògicament, els fermalls més comuns devien ser els anicònics, les simples sivelles que subjectaven una peça de roba, sense decoració afegida de cap mena, com es pot veure, per exemple, en una santa del Grup de Sant Bertran de Comenge del MNAC [figura 2][4]. També hi podia haver sivelles més o menys senzilles però amb alguna mena d'ornament afegit, de vegades escuts –és a dir, existien fermalls heràldics–, de vegades unes poques pedres que podien tenir qualitats màgiques, segons indiquen els lapidaris de l'època. Però entre els fermalls anicònics també n'hi havia de molt rics: és el cas del que corda el mantell de la Mare de Déu del *Goldenes Rössl* (Cavall d'or) d'Altötting, una de les obres més opulentes de l'Europa medieval[5]. Els monarques catalans van tenir una gran quantitat d'aquests fermalls, que moltes vegades tenien esmalts però que, sobretot, es recarregaven de diamants, balaixos, safirs i perles, obres que eren de dimensions i valors diversos, però que sempre contribuïen a magnificar la dignitat reial i a donar la solemnitat necessària a les seves aparicions públiques, a part que permetien disposar del valor material de les pedres en cas de necessitat[6].

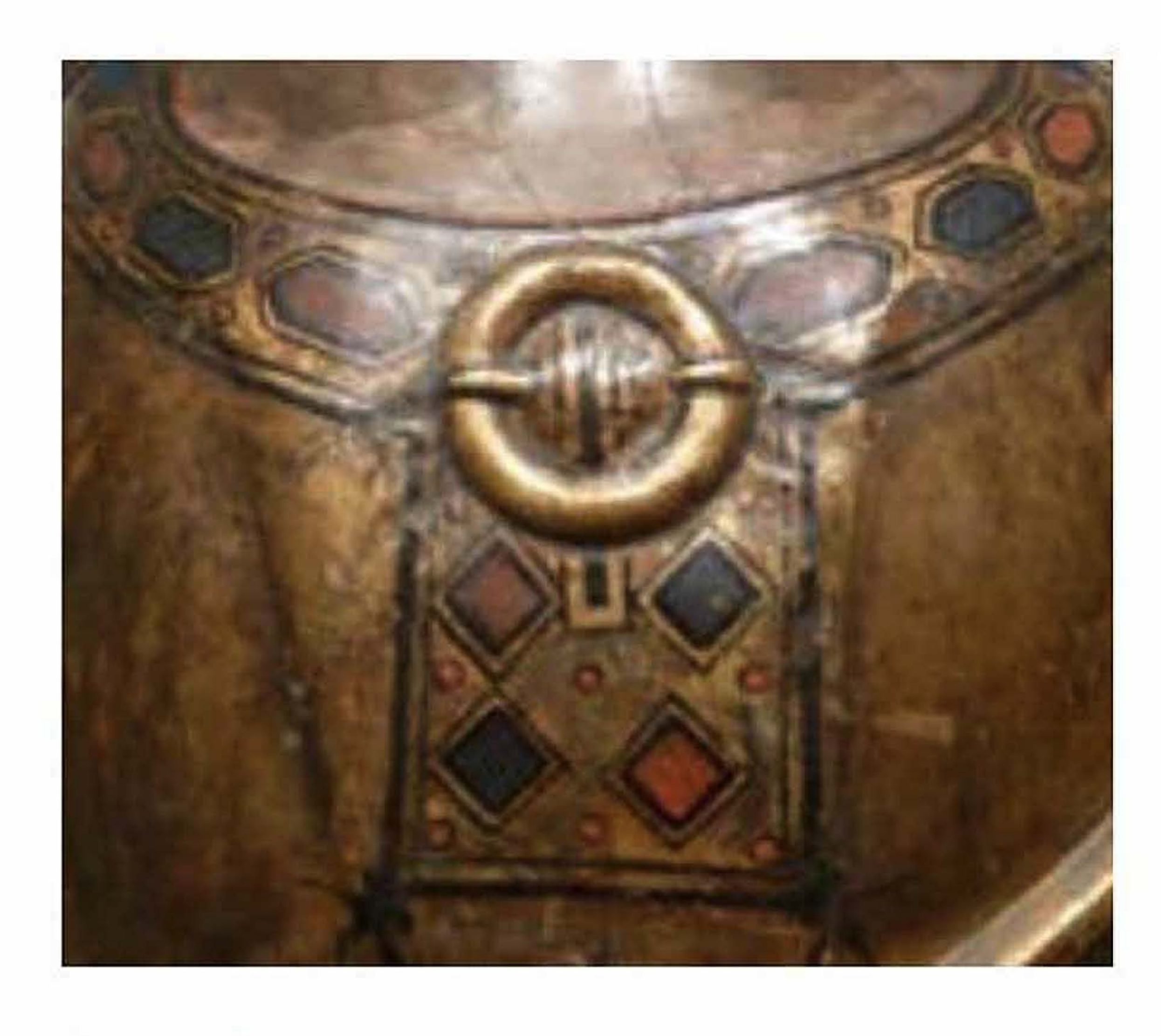




Figura 2
Fermall anicònic en el pit d'una santa del Grup de Sant Bertran de Comenge, c. 1300, fusta de bedoll policromada i daurada amb pa d'or, 85×31×24 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Figura 3
Fermall de pedreria de l'obra parisenca *Santa Caterina d'Alexandria*, c. 1400, or, esmalt ronde-basse, joies, 9,8×5,4×2,8 cm (sense la base). Metropolitan Museum, Nova York, 17.190.905.

En parlar d'aquesta mena de fermalls sempre resulta còmode citar algun dels que apareixen al conegut inventari d'Alfons el Magnànim[7]. Però de tancadors d'aquest tipus, amb pedreria, en van tenir tots els monarques: l'any 1389, en època de Joan I, es troba «un fermal d'or ab XIII balays, e XV diamants e I gros saffir», una peça bastant gran i sens dubte espectacular, encara que els més petits i fàcils de portar no desmereixien: en temps de Martí l'Humà, l'argenter Francesc Vilardell es va encarregar d'encastar trenta-dues pedres fines en vuit fermalls d'or que pertanyien a la reina Maria de Luna[8], unes joies que devien ser similars a l'esmentada del *Goldenes Rössl*, a la que lliga la capa de la santa Caterina del Metropolitan Museum de Nova York [figura 3][9] o a les que llueix el duc de Berry, al pit i al capell, a la miniatura del f. 235v del ms. fr. 9141 de la Bibliotèque National de France, per posar només tres exemples sobresortints.

De vegades aquestes obres eren especialment valuoses. És el cas d'una de les dues que va empenyorar Alfons el Magnànim l'any 1429, peça descrita com «un fermall d'aur de ley de XXII quirats, fet a manera de flor, en lo qual són enquestats dos grossos balays, la un fet a manera de losa, l'altra a forma de còdoll...». Alguns fermallets petits tenen forma de margarida, amb pedres rogenques o groguenques al centre i perles en el lloc dels pètals, però el que es descriu en el document sembla més gran i devia tenir una aspecte similar a les flors que apareixen en taulellets ceràmics, capitells de pedra o teginats de fusta dels segles XIV i XV[10].

Obres figuratives

Ara bé, malgrat la rellevància que podien tenir aquestes obres plenes de perles, balaixos, maragdes, diamants i altres pedres, sens dubte els fermalls més interessants –i en general les joies més interessants– són els figuratius, uns objectes que obligaven els orfebres medievals a aguditzar el seu enginy i a depurar la seva tècnica[11]. A *Curial e Güelfa* Làquesis té un «fermall assats gran, en lo qual havia perles molt grosses e diamants molt rics; en mig del qual havia un lleó ab los ulls de dos robins fins molt e era nafrat en los pits, de la qual nafra eixia un cartell ab lletres»[12]. Per la seva banda, els documents fan referència a fermalls amb figures de querubins, com un que posseïa Martí l'Humà, i també en descriuen d'altres que mostren escenes profanes, representacions d'homes i dones o d'animals del cel i de la terra, en alguns casos exòtics, com el dromedari o els simis [figura 4][13].

El rei Alfons tenia un fermall amb simis i un altre amb un ocell, que és anotat al seu inventari però que desapareix del tresor reial perquè és regalat per «astrenes» al seu cambrer Gonçalvo de Montroy, costum –el de regalar joies per Cap d'Any– bastant estès per tot Europa[14]. L'obra podia tenir un aspecte similar a un dels coneguts tancadors de la catedral d'Essen, ja que es tractava d'un objecte esmaltat de blanc. El que passa és que en confrontar la descripció que fa el document amb l'ocell de la seu alemanya veiem que en aquest darrer hi manca la pedra del pit, però és un element que trobem en objectes similars, com per exemple un del British Museum o un altre –aquest esmaltat de blanc– que se cita a l'inventari de Valentina Visconti, «cum rubino in pectore» (1389)[15].

Així doncs, els fermalls més rics combinaven les dues característiques que acabem de comentar: hi havia figures, normalment recobertes d'esmalt opac «sur-ronde-bosse», creació parisenca

que s'imposa a finals del segle XIV, i aquestes imatges es completaven amb pedreria. L'any 1390 Joan I va empenyorar un fermall amb dues figures d'àngel que tenien un safir en les mans, en una disposició que probablement era similar a la dels àngels tenants que aguanten escuts i que, lògicament, destacava la rellevància de la pedra, com també fan els àngels d'Altötting. Encara que, en realitat, per a aquesta peça no ens cal buscar paral·lels que no siguin fermalls, perquè se'n coneixen diversos amb forma d'àngel sostenint pedres o altres elements, com ara una obra francesa o flamenca de cap al 1425 conservada al Museu Bargello de Florència o una d'alemanya datada cap al 1420-1450 que es troba al British Museum[16]. I també hi ha altres referències documentals que es poden combinar amb aquests objectes que han arribat fins als nostres dies: per exemple, el 1446 Alfons el Magnànim es veia obligat a empenyorar-ne un de característiques similars al citat, però probablement més ric, luxós i espectacular, un «fermall d'or molt bell, en lo qual ha tres balaixos molt bells, e tres perles grosses clavades a molinet, e hun àngel qui lo abrassa». En la descripció novament es destaquen les pedres fines, que ja no són tingudes, sinó abraçades per un àngel. I malgrat que en aquesta ocasió el document no diu que l'àngel fos esmaltat de blanc, la peça sembla similar, per exemple, a la que es descriu a l'inventari d'Isabel de Castella, duquessa de York, a finals del segle XIV, i aquí sí que hi ha l'àngel blanc: «I nouche d'un aungell blanc, tenant en sa mayn un saphir feble garnisez de VI perles enterfoiles»[17]. També ens en podríem fer una idea mirant les figures angèliques de la part superior del reliquiari de Montalto, obra parisenca de vers el 1400[18].

Les peces amb valor emblemàtic

En tot cas, és important destacar que no es tractava solament de fer escultures d'or i plata de petites dimensions, amb esmalts i pedres. En alguns casos aquests elements figuratius tenien valor emblemàtic, cosa que també succeeix amb els collars i altres objectes, com ha explicat extensament Joan Domenge. Abans hem citat la descripció que es fa al *Curial e Güelfa* d'un fermall en forma de lleó. El lleó va acompanyat d'una inscripció –«Cuer desirous n'a nul sojorn», el cor que desitja no té cap sojorn–, que surt de la nafra del pit de l'animal i fa referència al mal d'amor[19]. Entre les obres d'aquest estil també es pot ressenyar l'altre fermall empenyorat pel Magnànim el 1429: «Ítem, un altra fermall de patita forma, d'aur fi, fet a manera de una mata de mill...». No es conserva el tancador, però la mata de mill apareix representada en algunes obres conegudes, i el seu sentit s'infereix del *Tirant*, on el cavaller és descrit «ab un manto de orfebreria; la divisa era tota de garbes de mill, e les espigues eren perles molt grosses e belles, ab un mot brodat en cascuna quadra del manto, qui deïa: Una val per mill e mill no valen una». La divisa és, per tant, un important element de la propaganda reial, que destaca les virtuts cavalleresques del monarca, un cavaller que val per mil[20].

Lògicament, per tot Europa corrien peces d'aquest tipus, com es pot veure, entre altres, en el retrat d'Oswald von Volkenstein: el poeta i diplomàtic llueix diversos arreus, inclòs el fermall de l'orde del dragó, creat el 1408 per Segimon d'Hongria[21]. D'aquesta manera, tot i que el Magnànim va ser el rei d'Aragó que va desenvolupar més les divises, no va ser el primer ni l'únic a fer-les servir. Joan I, a la dècada de 1390, ja tenia un fermall amb la divisa d'orifany, és a dir, un elefant, obra novament executada amb la tècnica de l'esmalt «sur-ronde-bosse»[22].



Figura 4
Fermall esmaltat amb elements figuratius i perles, producció probablement parisenca c. 1400. Catedral d'Essen.



Figura 5
Fermall en forma de M i figuretes amb l'Anunciació, *La joia del fundador*, obra francesa de c. 1400, or, maragdes, robins, perles i esmalt. Col·lecció del New College, Oxford

Molts anys després, a l'inventari del príncep de Viana, hi ha una altra d'aquestes peces, «un firmall en què ha un lebrer smaltat, e té un diamant als peus, una perla redona al bescoll...». El llebrer, que apareix en altres obres vinculades al príncep, era usat d'antuvi per la família Évreux, i darrerament María Narbona l'ha vinculat a la idea de fidelitat i lleialtat, amb un interessant matís messiànic. Si combinem el famós gravat del príncep i el collar de l'ermini de Ferrante de Nàpols, potser ens podrem fer una idea de com podia haver estat l'obra[23].

Ara bé, com és natural no tots els fermalls figuratius es relacionen amb les divises dels monarques. Alguns reis en tenien, però no ens consta l'existència de cap fermall amb aquesta forma. Maria de Castella, l'esposa del Magnànim, usava les divises de l'olla o apurador i la mata de safrà, que trobem al seu sepulcre o en algun collar. Però –fins al moment– en cap fermall. En canvi, posseïa un interessant tancador que representava la inicial del seu nom, obra empenyorada tan aviat com el 1416, només un any després de les seves esposalles, que és quan probablement la hi van regalar [figura 5][24]. Es tractava d'un «fermall d'or, fet a manera de ·M·...» amb moltes pedres. Com que en l'esfera cortesana de la tardor medieval va ser comú l'ús de les inicials en objectes de tot tipus, ja Maria de Navarra, esposa del Cerimoniós, difunta el 1347, posseïa una d'aquestes obres: «...altre [fermall] que és letra de ·M·, ab dues figures enmig...». I de fet, com que la M podia tenir un caràcter marià, trobem diverses obres –com ara collars o anells– que representen aquesta lletra. Precisament, el paral·lel més precís per a aquests fermalls de les reines d'Aragó és una joia de caràcter marià i producció parisenca regalada al New College d'Oxford l'any 1455, una obra que compta amb dues figures, la de la Verge i la de l'arcàngel Gabriel –és a dir, representa la Salutació–, que probablement és el mateix tema que apareixia a la peça perduda de Maria de Navarra[25].

Una última cosa, abans d'acabar: a l'inventari de la duquessa de York que hem citat abans es fa servir el terme «nosca» per fer referència al fermall. En català també succeeix, com ja va destacar Martínez Ferrando en una aportació clàssica del 1947. Molt abans, mossèn Gudiol havia trobat aquesta paraula referida als fermalls que els clergues usaven a les capes pluvials. I, efectivament, malgrat que el terme també es troba en la documentació reial, en el nostre context cultural s'acostuma a fer servir en relació als grans fermalls eclesiàstics, sobre tot als episcopals. Però no només als episcopals: cap al 1450 Simó Puig, beneficiat de la catedral de Tortosa, va regalar una vara –conservada– i una nosca –malauradament perduda– per a la imatge de la Verge de l'Estrella, una talla del tres-cents que encara presideix el retaule major de la seu[26]. Veiem, per tant, que els fermalls no els feien servir només les persones de bona casa, sinó també les estàtues més afamades que eren objecte d'una devoció especial.

En definitiva, el fermall va ser un dels objectes que els estaments privilegiats de la societat medieval van usar per assolir una imatge d'honor, dignitat i poder. Per desgràcia, les obres en gran part s'han perdut, però la rellevància d'aquests objectes ha quedat reflectida en les arts plàstiques, en la documentació i en la literatura. Segons explica el *Tirant*, els mantenidors de les festes de la cort d'Anglaterra lluïen belles robes i bells fermalls i, d'aquesta manera, gràcies a aquests complements, «bé parien que fossen cavallers de gran estat e d'alta cavalleria».

NOTES

* HAR2013-46400-P. Es tracta del text de la conferència llegida el 18 de novembre de 2016 al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), en el marc del 3r Congrés La Joia en l'Art i l'Art en la Joia, amb l'únic afegit de les referències bibliogràfiques i arxivístiques.

1. MARTORELL, J. *Tirant lo blanc*, ed. M. DE RIQUER. Barcelona: Ariel, 1982, p. 216-217. Alguns fermalls conservats, és el cas d'un del segle XIV que hi ha al British Museum de Londres, presenten inscripcions relacionades amb el caràcter romàntic que podien tenir: «Sóc un fermall que guardo al pit perquè cap brivall hi posi les mans». Es publica a *Els pilars d'Europa. L'edat mitjana al British Museum*. Barcelona: Fundació La Caixa, 2016, cat. 182. ISBN 978-84-9900-160-9.
2. El braçalet, datat abans del 1434, i el fermall parisenc que l'acompanya, *c.* 1400, es conserven al tresor de la catedral de Compostel·la. Sobre aquesta obra vegeu TABURET-DELAHAYE, E. Bracelet de Suero de Quiñones. En *París 1400. Les arts sous Charles VI*. París: Fayard, 2004, p. 165. ISBN 2-213-62022-9.
3. DOMENGE, J. «Iocalia ornamentaque cappellae et alia pretiotissima bona». Orfebreria a Catalunya a l'entorn del 1400. En *Catalunya 1400. El gòtic internacional*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012, p. 69. ISBN 978-84-8043-249-8.
4. Hi ha un ampli catàleg de fermalls anicònics al clàssic de LIGHTBOWN, R. W. *Mediaeval European Jewellery*. Londres: Victoria & Albert Publishing, 1992, p. 147 i ss. ISBN 978-0948107870.
5. *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*. Munic: Bayerisches Nationalmuseum, 1995. ISBN 978-3777467009.
6. Vegeu DOMENGE, J. Argenters i marxants de *coses de grans preus* a la cort d'Aragó (c. 1380-1420). En *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. 2015, p. 362. ISBN 978-84-370-9776-3.
7. Per exemple, «un fermayl d'aur, en què ha XXIII perles comunes, ab IIII balays e II saffirs. Ítem, un altra fermayl d'aur poquet, en què ha III perles de comte, III saffirs e I diamant». El document el va publicar GONZÁLEZ HURTEBISE, E. Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1412-1424). *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, p. 148-188. Joan Domenge ha comentat àmpliament el contingut d'aquesta font en diversos estudis, especialment a Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo. *Anales de Historia del Arte*. 2014, núm. 24, p. 99-117; i a La imatge sumptuària d'Alfons el Magnànim: joies documentades, representades, imaginades. En *L'immagine di Alfonso il Magnanimo tra letteratura e storia, tra Corona d'Aragona e Italia*. Florència: Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2016, p. 139-175. ISBN 978-88-8450-691-7.
8. Arxiu de la Corona d'Aragó, Mestre Racional, Reg. 537, f. 33r.
9. Figura reproduïda a LIGHTBOWN, R. W. *Cit. supra*.
10. TINTÓ, M. Dos fermalls i altres joies d'Alfons el Magnànim segons un inventari de la taula de canvi de la ciutat de Barcelona. *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*. 2005, núm. 26, p. 767-773.
11. Sobre aquesta qüestió vegeu els diversos estudis de Joan Domenge ja citats en aquest text i, també, VENTURELLI, P. «*Con bel smalto et oro*». Oreficerie del Ducato di Milano tra Visconti e Sforza. En *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*. Milà: Silvana Editoriale, 2012, p. 31-61. ISBN 978-8836621330.
12. *Curial e Güelfa*, BADIA, L.; TORRÓ, J. (eds.). Barcelona: Quaderns Crema, 2011, p. 166. ISBN 978-84-7727-517-6.
13. Per recordar algunes obres conservades, les joies descrites als documents devien ser similars als fermalls de la catedral d'Essen, a un del mateix tipus que es conserva al museu de Cleveland, al dromedari del Museu Bargello de Florència, a un fermall amb parella del Kunsthistorisches de Viena, etc. Sobre aquestes peces vegeu, KOVÁCS, E. *L'Âge d'or de l'orfèvrerie parisienne*. Dijon: Faton, 2004, p. 256-257. ISBN 2-87844-063-3; LIGHTBOWN, R. W. *Cit. supra*, p. 168-170. Malgrat

que en general es pensa que es tracta de produccions parisenques, darrerament s'ha considerat que alguns dels fermalls d'Essen i el del dromedari del Museu Bargello podrien ser de fabricació llombarda. Vegeu VENTURELLI, P. Fermaglio raffigurante una dama: i també Fermaglio raffigurante un dromedario. En *Cit. supra*, p. 126-129. Respecte a l'existència de peces d'aquest tipus a les corts d'Aragó i Navarra, vegeu DOMENGE, J. Circulation d'objets, d'orfèvres et de techniques: l'émail en ronde-bosse en Espagne autour de 1400. En *Les transferts artistiques dans l'Europe Gothique. Repenser la circulation des artistes, des oeuvres, des themes et des savoir-faire (XII^{e}-XVI^{e} siècle)*. París: Picard, 2014, p. 141-162. ISBN 978-2708409729.

14. BUETTNER, B. Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400. *The Art Bulletin*, LXXXIII-4, 2001, p. 598-625; DOMENGE, J. Regalos suntuarios: Jean de Berry y la realeza hispana. *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009, p. 343-363. ISBN 978-84-9773-463-9.

15. El document diu: «Ítem, un altra fermall d'aur, al mig del qual ha un ocell blanch qui té als pits I balaix, ab III perles a l'entorn del dit fermall. [En València, a X dies del mes d'octubre de l'any MCCCCXVII, lo senyor rey manà a mi que desnotàs lo dit fermal, lo qual dix que manà donar a·n Gonçalvo de Muntroy, cambrer del dit senyor, en lo loch de Maella, lo primer dia de janer de l'any MCCCCXIIII, per astrenes, e per ço és cancel·lat]». El fermall del British Museum es pot veure reproduït a LIGHTBOWN, R. W. *Cit. supra*, p. 427. L'inventari de la Visconti s'estudia a VENTURELLI, P. *Esmaillée à la façon de Milan. Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro*. Venècia: Marsilio, 2008, p. 210-215. ISBN 978-8831795166.

16. Entre altres, les publica LIGHTBOWN, R. W. *Cit. supra*, p. 163, 430.

17. STRATFORD, J. *Richard II and the English Royal Treasure*. Woodbridge: The Boydell Press, 2012, p. 155. ISBN 978-1-84383-378-9.

18. Sobre aquesta important obra vegeu EIKELMANN, R. Reliquaire de Montalto. En *París 1400*. *Cit. supra* p. 179-180.

19. Vegeu, entre d'altres, TORRÓ, J. El manuscrit del Curial e Güelfa, els pròlegs i el Filocolo. *Revista de Literatura Mediavel*. 2012, vol. XXIV, p. 269-281: 273; GROS, S. *«Aquella dolçor amarga». La tradició amatòria clàssica en el Curial e Güelfa*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2015. ISBN 978-84-370-9648-3; SOLER, A. «Cuer desirous». Enigmes lírics i mots heràldics en el Curial. *Tirant*. 2016, núm. 19, p. 253-274.

20. DOMENGE, J. Las joyas emblemáticas de Alfonso el Magnánimo. *Cit. supra*; DOMENGE, J. La imatge sumptuària d'Alfons el Magnànim. *Cit. supra*, p. 153. El document el publica TINTÓ, M. Dos fermalls i altres joies d'Alfons el Magnànim. *Cit. supra*.

21. LIGHTBOWN, R. W. *Cit. supra*, p. 449.

22. DOMENGE, J. Argenters i marxants de coses de grans preus. *Cit. supra,* p. 368-369

23. NARBONA, M. ¡Ay!... las divisas de Carlos de Évreux, Príncipe de Viana (1421-1461). *Príncipe de Viana*. 2011, vol. 253, p. 357-374: 359-361. El document el publica BOFARULL, M. *CODOIN*, XXVI. Barcelona: Imprenta del Archivo, 1864, p. 190.

24. Figura reproduïda a LIGHTBOWN, R. W. *Cit. supra*.

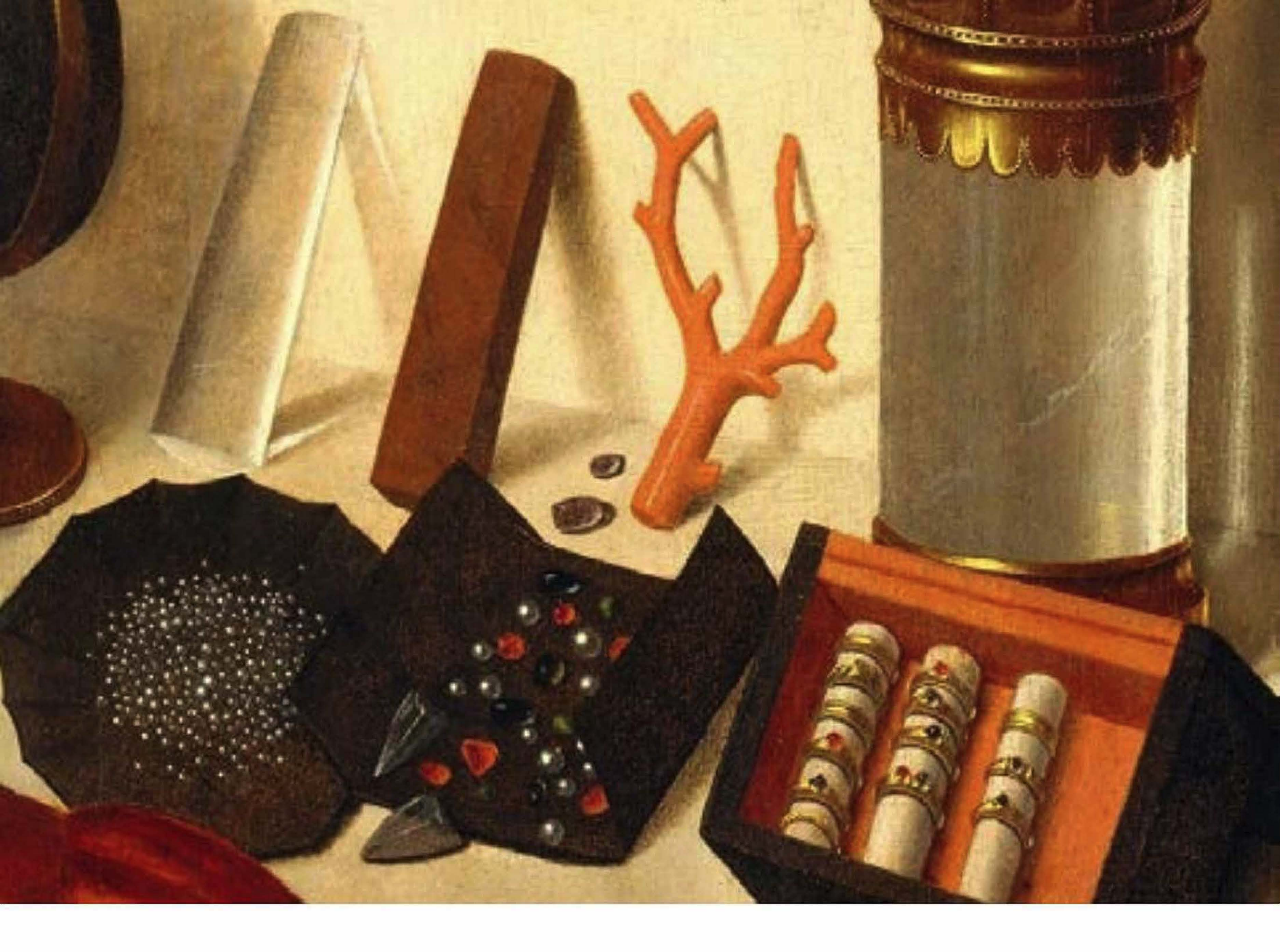
25. He parlat d'aquesta peça a VIDAL, J. La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias. *Anales de Historia del Arte*. 2014, vol. 24, p. 593-610. Darrerament la professora García Herrero ha documentat un altre interessant fermall pertanyent a la reina Maria, una obra d'or esmaltada de blanc i rosicler que, a més, incloïa un robí i quatre perles, totes grosses. GARCÍA HERRERO, M. C. Introducción del dossier monográfico: Reginalidad y fundaciones monásticas en la Baja Edad Media peninsular. *Edad Media. Revista de Historia*. 2017, vol. 18, p. 11-15. Sobre les divises de Maria vegeu també NARBONA, M. El contenido devocional de las divisas: el azafrán y la olla ardiente de la reina de Aragón (1416-1458). *Emblemata*. 2014-2015, vols. 20-21, p. 435-452; DOMENGE, J. La imatge sumptuària d'Alfons el Magnànim. *Cit. supra*, p. 156-159.

26. MARTÍNEZ FERRANDO, J. Nosques reials catalanes. *Miscel·lània Josep Puig i Cadafalch*, I. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1947, p. 111-117; GUDIOL, J. *L'indumentària litúrgica*. Vic: Balmesiana, 1918, p. 17; VIDAL, J. *Relíquies, béns, joyes, robes, argent, perles, pedres precioses, vestiments e altres coses...* Introducció al tresor medieval de la seu de Tortosa. *Recerca*. 2015, vol. 16, p. 11-56: 44.

El simbolisme de la joia

El simbolismo de la joya

The symbolism of the jewel



Joies i supersticions a la Catalunya de la baixa edat mitjana

Anna Orriols

Professora, Departament d'Art i de Musicologia,
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Entre los estamentos acomodados, determinados objetos susceptibles de ser usados como amuletos o talismanes podían llegar a adquirir un formato suntuario. En Cataluña la práctica inexistencia de testimonios materiales de época gótica se ve compensada por la información que proporciona la documentación y, en ocasiones, por su recreación en las artes plásticas.

En algunas pinturas góticas catalanas de la Virgen con el Niño (buena parte de ellas conservadas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya), este último lleva una ramita de coral colgada al cuello. Fórmula extraordinariamente difundida en la pintura italiana, es el reflejo de una antigua práctica supersticiosa del mundo mediterráneo, basada en la consideración de que el coral protegía a los niños del mal de ojo y las enfermedades. Integrada en las imágenes devocionales, la práctica popular, como tantas otras, se sacraliza, mientras paralelamente pervivirá largo tiempo en toda Europa.

Otros materiales raros, como las llamadas lenguas de serpiente o los bezoares, fueron valorados por las virtudes que se les atribuían (especialmente como detectores de venenos o antídotos) e integrados en joyas y objetos de lujo. Asimismo determinadas piedras preciosas y ciertos anillos singulares por una u otra razón eran también considerados portadores de beneficios (habitualmente profilácticos) para sus usuarios.

Palabras clave: superstición, amuleto, coral, bezoar, lenguas de serpiente.

Resum

Entre els estaments benestants, determinats objectes susceptibles de ser utilitzats com a amulets o talismans podien arribar a adquirir un format sumptuari. A Catalunya la pràctica inexistència de testimonis materials d'època gòtica es veu compensada per la informació que proporciona la documentació i, en ocasions, per la seva recreació en les arts plàstiques.

En algunes pintures gòtiques catalanes de la Mare de Déu amb el Nen (algunes de les quals conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya), aquest porta una branqueta de corall penjada al coll. Fórmula extraordinàriament difosa en la pintura italiana, és el reflex d'una pràctica supersticiosa antiga del món mediterrani, basada en la consideració que el corall protegia els infants del mal d'ull i les malalties. Com en altres casos, un cop integrada en les imatges devocionals la pràctica popular se sacralitza, mentre en paral·lel, perviurà llargament a tota Europa.

Altres materials rars, com les anomenades llengües de serp o els betzoars, foren valorats per les virtuts que se'ls atribuïen (sobretot com a detectors de verins o antídots) i integrats en joies i objectes de luxe. Tanmateix, determinades pedres precioses i certs anells singulars per una o altra raó eren també considerats portadors de beneficis (habitualment profilàctics) per als seus usuaris.

Paraules clau: superstició, amulet, corall, bezoar, llengües de serp.

Abstract

Among the wealthy classes, certain objects liable to be used as amulets or talismans could take on a sumptuary format. In Catalonia the almost complete absence of material examples from the Gothic period is made up for by the information provided in documents, and occasionally by their recreation in the plastic arts.

In some Catalan Gothic paintings of the Virgin with the Child (many of them conserved in the Museu Nacional d'Art de Catalunya), the latter has a small branch of coral hanging round his neck. A formula extraordinarily widespread in Italian painting, it is the reflection of an ancient superstitious practice in the Mediterranean, based on the consideration that coral protected children from the evil eye and disease. Integrated in devotional images, the popular practice, like so many others, became sacred, while at the same time it would survive for a long time all over Europe.

Other rare materials, like serpent's tongues or bezoars, were valued for the powers ascribed to them (especially as detectors of poison, or antidotes) and they were integrated in jewellery and luxury items. Moreover, certain precious stones and some rings, unusual for one reason or another, were also considered to be the bearers of benefits (usually prophylactic) for their users.

Key words: superstition, amulet, coral, bezoar, serpent tongues.

Joies i supersticions a la Catalunya de la baixa edat mitjana[1]

Tot i la seva embafadora misogínia, l'*Espill* de Jaume Roig constitueix un veritable mirall dels costums del seu temps. Font inesgotable i reiterada de cites, l'obra del valencià s'ha invocat sovint també a propòsit del que diu sobre les pedres precioses, que retrata bona part dels usos que se'n feien –en aquest cas les dones– el segle xv:

... maragde volen
per testimoni de matrimoni;
per alegrar se e deportar-se,
volen les mans ab diamans,
balaix[s], robins, granats, jaccins;
porten safir per llur guarir;
per baticor, perles, fin or
de vint-i-tres, quirats, poc mes;
per lo ventrell, coral vermell;
la llet si'ls fall porten cristall,
e per la còlica, porten cresòlica.
Portant turqueses, caen bé steses,
sanes se lleven, les pedres beven
polvorizades, e llimonades,
e restaurant, alquermes tant
que no'ls profiten, ans se n'enfiten[2].

És ben sabut que el valor de les joies va molt més enllà de la seva dimensió material i estètica. Al llarg del temps han estat indicatives de prestigi, així com de pertinença a determinat estatus, grup o llinatge[3]. A part d'això, tot sovint, i atesa l'essència dels materials que les conformen o d'especials circumstàncies relatives a la seva fabricació, se'ls han atribuït propietats diverses.

Les qualitats profilàctiques, terapèutiques i màgiques adjudicades a les pedres i altres matèries precioses eren àmpliament conegudes a l'edat mitjana. Els tractats que en descrivien la naturalesa i les virtuts –els lapidaris– van gaudir d'una gran difusió, ja fos com a textos independents o bé com a parts de tractats més amplis o d'obres miscel·lànies[4]. La documentació catalana testimonia la presència de lapidaris tant en llatí com en català. Entre els llibres del rei Martí n'hi ha un d'«appellat de les proprietats de pedras e de erbas en lati» i «vn altre libre appellat De natura de pedras e de matalls en lati»[5]. Aquest mateix monarca demana en dues ocasions el *Liber de proprietatibus rerum* de Bartomeu l'Anglès, obra enciclopèdica d'àmplia difusió, que també es troba en l'inventari del príncep de Viana i que, entre altres coses, tracta de les propietats de les pedres[6]. Com altres textos pseudocientífics, els lapidaris reunien i difonien uns coneixements heretats, un cop més, del món clàssic, de vegades amb addicions

provinents del món àrab, que al seu torn feia de transmissor de tradicions orientals. Com havia passat amb altres tractats –de zoologia, astronomia o botànica– la cultura cristiana els havia integrat moralitzant-ne, si calia, el contingut o, simplement, considerant que, en darrera instància, tot depenia de la voluntat divina. De la mateixa manera, supersticions populars i tradicions folklòriques serien assimilades com a formes de pietat cristiana i, d'aquesta manera, convivien plàcidament amb els costums devocionals més ortodoxos. L'Església mantenia una actitud ambigua al respecte, admetent determinades creences i pràctiques que des de la perspectiva actual són absolutament supersticioses i condemnant-ne en canvi, pel motiu que fos, d'altres de semblants. Francesc Eiximenis, un referent del pensament eclesiàstic català de l'època, exemplifica perfectament aquesta postura quan recomana, d'acord amb autoritats tant paganes com cristianes, diversos remeis per a protegir-se de la malícia del diable i per a fer-lo fugir. Alguns formen part del repertori cristià, com la recitació del salm 91, l'ús de «caràcters» (la creu o els que representin «algun gran misteri de la santa fe catòlica»), el fum d'encens i l'aigua beneita. A banda d'aquests n'admet d'altres com portar calcedònia, maragda o diamant «en lo costat sinestre», un cor de voltor lligat amb pell de lleó o de guineu o «un anell fet d'ungla d'ase»[7].

Totes les cultures han utilitzat i utilitzen amulets i talismans, i la cristiana no n'és cap excepció. Els estrats més humils de la societat s'havien d'acontentar amb l'ús de fórmules verbals –orals o escrites– o recórrer a objectes materialment poc valuosos i fàcils d'obtenir[8]. Eren molt assequibles econòmicament les manufactures de plom que, en forma d'insígnies, es portaven cosides a la roba i als barrets i que en moltes ocasions eren record i testimoni d'un pelegrinatge. Aquestes darreres, pel fet de recrear la imatge de Crist, la Verge, un sant o una relíquia n'assimilaven els poders protectors[9], però també moltes insígnies profanes eren usades per a protegir-se del mal en qualsevol de les seves formes[10]. Els mitjans utilitzats eren nombrosos[11]. El recurs a les fórmules apotropaiques verbals o escrites i l'ús d'insígnies era absolutament estès entre tots els estaments de la societat, però entre els benestants s'utilitzaren objectes que tot sovint adquirien, pel seu valor o pel seu format sumptuari, la categoria de joies[12]. La documentació reial, nobiliària i burgesa suposa una font rica en informació sobre la possessió i l'ús de pedres precioses, habitualment integrades en joies, i sobre les propietats i virtuts que els eren atribuïdes. Usades com a amulets, protegien el seu portador («I. pedra a moll qui val a mal d ulls de portar de coll e es encastada en argent ab una cadeneta de ferro»[13]). Molt sovint s'empraven amb finalitats terapèutiques («Item done a na Perlona, juhia, corradora de Gerona... per .IIII. marachdes que n compraren a obs de fer ars [?] caurandi al senyor infant en una malaltia...»[14]). I, com a talismans, es creia que proporcionaven beneficis i determinats poders, com fins i tot la invisibilitat («e qui la porta en son puyn [l'àgata] null .hom no l poria veure de prop ni de luny»)[15].

Amulets de corall

«...e fa fugir dimonis han aquell qui·l portarà».

Tot el que hem exposat fins ara explica el motiu pel qual no és gens estrany veure com, en imatges pictòriques de la Verge i el Nen, aquest porta un amulet de corall vermell al coll. La fórmula és molt freqüent en la pintura italiana del segle XIV en endavant, però també en altres

àmbits, com ara el valencià i el català (figures 1 i 2)[16]. El color i la forma del corall vermell (*corallium rubrum*) l'assimilen a regalims de sang, per la qual cosa si en el món clàssic simbolitzava la sang de Medusa, en el cristianisme s'associarà a la sang de Crist[17]. Paral·lelament, al corall se li atribuïen des d'antic diverses propietats entre les quals hi havia les medicinals –com ara combatre les hemorràgies i afavorir bons parts– i altres d'apotropaiques, com la protecció en cas de tempestes, llamps, pedregades i contra el mal d'ull[18].

Un lapidari català de l'època diu del corall: «Coral nex en fons de mar e com se esdevé sobre la terra torne dur e de color vemella e és trobat en moltes partides de la mar. La sua virtut és contra tempestat de mar e de vent e de pluge e contra lamp del sel. E si serà escampat en vinya ho en camp no·y deu tochar neula ne pedra. E montiplica los fruyts dels arbres e fa fugir dimonis han aquell qui·l portarà, e dóna bona fi e bon comenssament. Encara és trobat per los savis mestres que qui·l portarà fa bona bocha e bon ventrell. E en tot loch o casa on sia no·y pot lamp tochar»[19].

Les propietats hemostàtiques i obstètriques atribuïdes al corall –derivades de l'anomenada doctrina de la signatura– i la seva reputada eficàcia contra el mal d'ull convertien les dones –permanentment exposades als perills d'embarassos i parts– i els infants –als quals es creia víctimes més fàcils d'encanteris– en usuaris destacats de collarets i penjolls coral·lífers[20].

N'han pervingut testimonis materials. El penjoll format per uns quants grans de corall aparegut a la tomba de la reina Blanca d'Anjou a Santes Creus adquireix una especial i emotiva significació quan es recorda que la muller de Jaume II va morir amb vint-i-set anys just després d'infantar el seu desè fill, i que en el seu testament, atorgat a València el 18 d'agost de 1308, quan era a punt de néixer el novè, feia esment dels perills derivats d'embarassos i parts[21]. Aquests constituïen les causes principals de la mortalitat femenina, per la qual cosa era habitual que les dones testessin abans de donar a llum.

És tant o més dramàtic el context d'un collaret trobat a la necròpolis jueva de Tàrrega, pertanyent a un infant mort durant l'assalt al call d'aquella vila, l'any 1348, en el context de la violència antijueva desencadenada arran de la Pesta Negra [figura 3]. Format per una desena de petits penjolls de funció clarament apotropaica, entre els quals n'hi ha un de corall, testimonia l'ús, també entre els jueus, dels amulets infantils[22].

El costum era tan arrelat i estès com antic. Plini ja recomanava penjar una branqueta de corall al coll de les criatures per a protegir-les del mal[23]. I no s'acabaria amb l'edat mitjana. Diversos retrats infantils laics d'època moderna certifiquen la seva pervivència molts segles enllà[24].

La facilitat per obtenir corall a la Mediterrània –on l'extracció i comercialització era controlada per italians i catalans– expliquen la seva freqüent presència a la documentació catalana de l'època en forma de branques o de productes elaborats, com son mànecs de ganivets, grans de rosaris, botons i penjolls diversos[25]. Pràcticament no hi ha inventari de béns de cap personatge benestant on no apareguin una o diverses mencions a objectes de corall. Tot sovint són branquetes muntades en argent o en or, de manera que podrien ser aptes







Figura 1
Guerau Gener i Lluís Borrassà, detall de la *Nativitat* del *Retaule de Santes Creus*, 1407-1411. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Figura 2
Lluís Dalmau, detall del retaule de la *Mare de Déu dels Consellers,* 1445. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Figura 3
Collaret d'amulets procedent d'una tomba infantil (1348) de la necròpolis jueva de Tàrrega. Museu comarcal de l'Urgell-Tàrrega.
© Foto: Núria Boleda - MCUT.

per a usar-se com a penjolls[26]. Entre els béns inventariats després de la mort del rei Martí hi consta «... vna brancha de coral ab vna virolla d argent per a portar a infants»[27]. La descripció es podria aplicar als penjolls que porten algunes imatges pictòriques contemporànies del nen Jesús [figures 1 i 2]. La fórmula es degué originar a la Itàlia del tres-cents, com fa pensar l'elevat nombre de pintures on apareix (només cal recordar la llarga sèrie de *madonne* que pintà Barnaba de Mòdena els anys seixanta i setanta del segle XIV). S'ha suggerit que l'interès dels franciscans pel vessant humà de Crist hauria coincidit amb el dels laics, desembocant en un tipus d'imatges devocionals de la Verge i l'infant que s'allunyaven dels patrons encarcarats predominants fins aleshores, per a acostar-se més a un tipus de «retrat» quotidià, on el Nen portava, com les criatures del moment, amulets de corall[28].

Altres matèries precioses d'origen animal serien igualment utilitzades amb finalitats protectores i guaridores. Destaquen, per la seva exòtica singularitat, llengües de serp i betzoars.

Llengües de serp

«...que son bones a metzines e veri»[29].

El que la documentació designa com a llengües de serp o *linguis serpentinis* són dents de tauró fossilitzades[30]. El fet de trobar-se terra endins a l'illa de Malta va fer que abans no se'n conegués el veritable origen, el segle XVII, se'ls atribuïssin orígens fabulosos i, com no podia ser d'altra manera, propietats màgiques. Plini les anomenava *glossopetres* (literalment, llengües de pedra) i considerava que queien del cel durant els eclipsis de lluna[31]. Amb el temps, i partint de l'episodi bíblic de l'estada de sant Pau a Malta (*Actes*, 28: 1-6), les creences populars locals associarien amb l'apòstol les llengües de serp i altres elements naturals insulars a l'apòstol i les convertirien en un lucratiu negoci[32].

Les llengües de serp són ben freqüents als inventaris reials i aristocràtics baixmedievals, també en els catalans. De vegades se'n consigna una o diverses, grans o petites, sense més precisions. Però tot sovint s'especifica que van muntades en argent, la qual cosa n'indica el format i ús com a penjoll[33]. En aquests casos la seva aparença no devia ser gens allunyada de la que presenten els dos exemplars que es veuen al negoci d'un orfebre pintat el 1449 per Petrus Christus, figura inevitablement invocada sempre que es parla d'orfebres medievals [figura 4][34].

La seva principal virtut, i raó de la seva àmplia difusió entre estaments reials i aristocràtics, era la de detectar verins, funció que es descriu en un compendi mèdic del voltant del 1300 (el *Breviarium practicae medicae*) atribuït de manera tan freqüent com apòcrifa a Arnau de Vilanova. S'hi explica com eren tingudes a taula i suaven en presència del verí[35]. Joan I n'envia a la seva filla, la infanta Joana, comtessa de Foix, tot especificant-ne les propietats: «...vos trametem una pedra apellada betzar e una lengua de serp que son bones a metzines e veri»[36].

En una època en què el temor a ésser enverinat era tan estès com real entre els alts estaments laics i eclesiàstics, es comprèn l'àmplia difusió i ús que tingueren, no només com a objecte d'ús personal sinó en sofisticades i cridaneres estructures que, amb la mateixa finalitat, es col·locaven damunt les taules nobles[37]. Es tracta dels anomenats llengüers, exòtics objectes



Figura 4
Petrus Christus, detall de *Botiga d'un orfebre*, 1449, pintura a l'oli sobre taula de roure, 100,1×85,8 cm. Metropolitan Museum, Nova York, 1975.1.110. © The Metropolitan Museum of Art.



Figura 5
Llengüer, segles XV-XVI, dents de tauró fòssil i coral vermell. Schatzkammer des Deutschen Ordens, Viena, Inv.-Nr. K-037. © Foto: Wolfgang Sauber CC BY-SA 3.0.

de forma arborescent, de vegades metàl·lics i en ocasions constituïts per branques de corall, que duien penjades als extrems diverses llengües de serp[38]. La documentació reial catalano-aragonesa dels segles XIV i XV n'esmenta un bon nombre, de vegades associats a salers. Jaume II en va regalar més d'un: l'any 1304 a la seva neboda, la reina Constança de Castella, el que devia ser un vistós «salerium cum ramo argénteo, et est in medio rami forma unius vipre, habetque linguas serpentinas, et sunt in circuitu lingue existentis in rami capite tres lapides coloris viridis, infixe cum duobus lapidibus lividis et una rubea, suntque eciam ibidem lapides pendentes duo, coloris rubei». El 1312 obsequia el capellà reial amb «unus ramus argenteus in quo sunt fixe septem lingue serpentine et calçadoyne, pendentes in quodam circulo argenteo cum escudetis signi regalis et florum» i, encara, el mateix any, «unum salerium argenteum cum uno ramo, in quo sunt septem lingue serpentine, et sunt in ipso ramo grani de coral»[39]. Tanmateix, no es coneix que se n'hagi conservat cap[40]. El seu aspecte deuria acostar-se poc o molt a alguns de custodiats a Viena, com ara un exemplar alemany d'argent daurat de mitjan segle XV[41] o un de posterior (segles XV-XVI) format per una gran branca de corall [figura 5].

«Una pedra apellada betzar»[42]

Considerats una pedra preciosa amb propietats màgico-medicinals, els betzoars són, com les perles, calcificacions produïdes en un ésser viu, en aquest cas a l'aparell digestiu d'alguns mamífers. S'empraven a l'antiguitat i a l'edat mitjana els tractats àrabs de medicina n'explicaven

les virtuts com a antídot d'ençà del segle XI. És a través d'ells que el seu coneixement hauria arribat a Europa a partir del segle XII.

La seva apreciació i possessió es poden rastrejar en la documentació reial catalana d'ençà de Jaume II. Entre les peticions que aquest monarca fa al sultà d'Egipte l'any 1322 –i que inclouen fragments de la Vera Creu, el calze del Sant Sopar i el cos de santa Bàrbara– demana informació sobre l'obtenció de betzoars: «Item sien informats los missatges de procurar et de haver ab tota diligencia del solda, siu ha en son poder, hon pora trobar et hauer, con mils puxen, de una manera de pedres, quin en lenguatge de Persia es apellada Betzaar, qui es pedra de mena, e fas en les parts de India, e segons que metges dien, val contra tot veni, e ... de moltes colors, entre les quals dien los savis, que val mes la groga, e puys la vert, e puys la foscha»[43].

El cos de santa Bàrbara no el va aconseguir, com demostren les successives peticions dels seus descendents, totes elles igualment infructuoses[44]. Tampoc no sabem si va arribar a obtenir cap betzoar, però el cert és que el seu nét, Pere el Cerimoniós, bé que en tenia un, qui sap si heretat del seu avi –en cas que aquell hagués reeixit– o arribat a les seves mans per altres vies. Ja el vetllava el seu primogènit, Joan I, que pocs dies abans de la mort del seu pare, de Girona estant, fa la següent petició al seu germà Martí: «vos pregam que sil senyor Rey era passat desta vida, quem trametats Pericó, cambrer del dit senyor, e que aport tot los anells quel dit senyor Rey tenia en ses mans e la pedra apellada betzar e los libres intitulats Titus livius e Valerius maximus»[45].

Essent ja rei, Joan I n'envia a la seva filla Joana, comtessa de Foix, juntament amb la llengua de serp esmentada més amunt: «Molt cara filla; Mossen Jacme, scrivà, sen torna devès vós per lo qual vos trametem una pedra apellada betzar e una lengua de serp, que son bones a metzines e verí»[46].

Sabem també que el duc Jean de Berry n'hi hauria demanat, perquè en una carta adreçada a Hug Alemany de Cervelló, que es trobava a la cort de França, el rei li fa el següent encàrrec: «Digats a nostre frare lo Duch de berri qu'entany nos enviá a dir per en Copons que li trametessim una pedra apellada betzar la qual es sobiranament bona contra tot veri e metzines e ladonchs non haviem sino una. Mas despuys navem hauda altra perque si'n vol trametans alcu de casa sua e trametrem la li»[47]. I així va ser, ja que l'agost del 1393, Joan I escrivia a qui aleshores era el seu oncle polític: «Molt car frare nos vos trametem [...] una pedra apellada betzar que tantes vegades nos havets tramessa a demanar [...] la qual es contra tot veri et provada per nos en diverses maneres. E per tal com nos son certament lexada per lo senyor Rey nostre pare a qui Deus perdo, en son testament et la haviem gran affeccio per la virtut ben singular que alli sabem, nous en havem axi prestament complagut com vos volguerets [...]»[48].

Als betzoars se'ls menciona en un tractadet de medicina falsament atribuït a Arnau de Vilanova[49] i s'hi refereix també Jaume Roig, ell mateix metge, al ja citat *Espill* («bezaart fi, de tot verí guaridor fel...»)[50]. Es muntaven en anells[51] o bé podien penjar-se per mitjà de cadenetes, aspecte que en ocasions s'especifica en la documentació. Tornant a Jean de Berry, uns anys després d'obtenir el que li havia proporcionat Joan I, el poderós duc n'aconseguiria un altre

del mariscal de Boucicaut: «Item, une pierre contre venin, appellée bauzar, garnie d'or, pendant à trois petites chaiennes d'or, que le mareschal Boussicaut envoia en don à Monseigneur ou mois de novembre l'an mil CCCC et II II»[52]. I també anava penjat d'una cadena l'inventariat al testament del príncep de Viana el 1461 a Barcelona: «Item una betzara redona ab una cadena d argent sobredaurada la qual es en la caxa del retret»[53]. Els exemplars muntats en or que ens han arribat són tots d'època moderna, la més esplendorosa pel que fa al comerç, ús i embelliment dels betzoars, quan se'n renova extraordinàriament l'interès, afavorit per l'expansió del comerç internacional que n'incrementa la varietat i les possibilitats d'obtenció[54].

Pedres i joies apreciades i sol·licitades

Determinades pedres i joies assolien un cert renom per les virtuts que els eren atribuïdes i eren sol·licitades als seus possessors, que les oferien, prestaven o regalaven a familiars i coneguts. En són una mostra exemplars que impliquen les dues mullers de Joan I i tenen a veure amb la procreació. Marta d'Armanyac li escriu a la comtessa d'Urgell: «sapiats cara tia que la vostra pedra quens donas nos ha fet molt be e sapiats que som feta prenys de Nadal ençà del qual prenyat vos havets part e del qual nos trobam ens sentim bé»[55]. La reina Violant demana a la noble Mandina de Montcada, un anell «molt profitós per sa virtut a dones qui vajen en part tenents aquell, e a llur desliurança»[56]. L'existència de pedres i joies reputades per afavorir bons parts –i el seu préstec– devia ser prou comú, com testimonien diversos casos documentats arreu. Al monestir anglès de Saint Albans posseïen un camafeu antic del qual el monjo, cronista i il·lustrador Matthew Paris (*c.* 1200-1259) deixà constància documental i gràfica i que era manllevat per dones que anaven de part[57]. I entre els béns del monarca francès Carles V es documenta «une pierre appellé la Pierre Saincte, qui ayde aux femmes à avoir enffant»[58].

Les nombroses joies que contenien relíquies gaudien, per descomptat, d'especial estima i eren un dels trets característics de la pietat tardomedieval[59]. El futur rei Joan I rebia de la seva mare, Elionor de Sicília una nosca que contenia una espina de la corona de Crist per a ser portada a la guerra com a talismà[60]. Les nosques eren luxosos fermalls pectorals per a subjectar capes i mantells[61]. En aquest cas, la inclusió d'un dels preuats fragments de la corona d'espines la convertia en reliquiari, conferint-li el poder protector que es considerava que tota relíquia estenia sobre aquell que la portés[62]. D'altra banda, la inscrivia en la ja antiga tradició de portar relíquies a la batalla, pràctica comú també entre els seus contemporanis. Felip VI de França tenia un cinturó amb relíquies per anar a la guerra que li havia fet fer la seva primera esposa, Joana de Borgonya (†1349) i que la segona, Blanca de Navarra, deixarà en testament a Carles VI[63].

La reina Elionor (†1374) llegaria al seu espòs, Pere el Cerimoniós, un pom d'ambre muntat en or per ser portat al coll com a amulet[64]. Els poms d'ambre petits receptacles esfèrics destinats a contenir substàncies aromàtiques, estan àmpliament documentats entre les possessions de personatges benestants. Se'n conserven exemplars del segle XIV en endavant i apareixen en retrats a partir del segle XVI, que d'altra banda evidencien que era comú que

pengessin d'enfilalls de perles i altres materials. No conec, però, cap exemplar català subsistent ni cap altre cas en què estigui documentada la seva consideració protectora o talismànica.

«Un anell molt profitós per sa virtut»

Hem vist com sovint eren anells els que, per una circumstància o altra, posseïen virtuts. De fet, la literatura clàssica i la medieval proporcionen exemples diversos d'anells meravellosos que protegeixen els seus portadors o els atorguen poders especials[65]. De vegades eren les inscripcions que poguessin portar –a manera d'eixarms– les que els conferien propietats especials; o bé els signes o imatges que duguessin gravats. En altres ocasions tot depenia de la pedra o matèria que portessin encastada[66]. Joan I, tan proverbial en la dèria per la consecució d'objectes prodigiosos –especialment banyes d'unicorn[67]– com en generositat en el seu repartiment entre parents i coneguts, regala un anell al rei d'Armènia «en lo qual ha dela dita banya encastada e es provada contra tot veri»[68]. N'envia un altre a Avinyó per al papa Climent amb l'encàrrec de fer-li saber les seves propietats com a antídot i advertint-lo que no s'estranyi de la seva forma torta[69].

El mateix monarca (juny del 1380), sospitant que pot haver estat víctima de bruixeria, ordena a Guillem Ramon Alemany de Cervelló que encarregui discretament que li facin el més aviat possible un anell per a ell i un per a la reina, «car nos som certs que per art de astrologia aytals anells se poden fer»[70].

En posseïa un que es creia que combatia la terçana (febre) sobre el qual es conserven diverses cartes. El deixa almenys en tres ocasions a la seva germana, la comtessa d'Empúries, a qui li ha de reclamar més d'una vegada, com quan demana que li tornin de seguida «car moltes gens recorreguen a nos per l'anell»[71]; un nou exemple que corrobora que el préstec de peces amb virtuts «provades» devia ser tan corrent com les dificultats per recuperar-les. En una de les cartes, el futur Joan I especifica que «lo dit anell deu esser mes en la I. dit de la ma dreta del pacient dient ·I· pater noster e una ave maria ·I· poc enans que la febre li venga e axo entemps de tres accessions si tant dura e puys non han gens»[72]. La recitació de determinades oracions o fórmules verbals era una pràctica molt comú i de vegades es considerava necessària per tal d'activar el poder dels talismans, i és habitual que fermalls i anells portin inscripcions gravades, freqüentment de caràcter apotropaic i màgic[73]. En ocasions, però, no calia, com precisa, tot orgullós, el mateix monarca en referir-se a una pedra seva que «guareix de terçana quartana e febre e aço es provat sens dir oracio ne res»[74].

Alguns anells devien la seva virtut a circumstàncies de tipus devocional com, per exemple, al fet d'haver estat en contacte amb una imatge miraculosa[75]. Però n'hi havia d'altres. Les monarquies anglesa i francesa varen practicar, a l'edat mitjana i l'època moderna, cerimònies de guarició de súbdits basades en antigues tradicions llegendàries, que Marc Bloch va estudiar en profunditat en el seu conegut estudi sobre els reis taumaturgs[76]. En el cas dels sobirans anglesos –i és per això que ho menciono– el ritual incloïa l'ofrena de monedes a la Vera Creu el Divendres Sant. Posteriorment aquestes monedes eren foses i convertides en anells, els anomenats *cramp rings*, que es creia que combatien les rampes i el que s'anomenava «el mal de caure», l'epilèpsia. Tant les monedes com els posteriors anells, sempre d'or o de plata i tots ells convenientment beneïts, es consideraven capaços de guarir determinades malalties.

Un manuscrit anglès de mitjan segle XVI detalla tot el cerimonial i inclou una il·lustració que mostra la reina Maria Tudor en pregària, flanquejada per dos recipients que contenen les monedes o els anells, testimoni visual, si bé tardà, d'aquest procediment[77].

La documentació catalana baixmedieval certifica també la conversió en anells de monedes ofertes en idèntiques circumstàncies. L'any 1381, per ordre de Sibil·la de Fortià, quarta muller del Cerimoniós, es paga a l'argenter Consolí Blanch per «los anells que ha fets d'aquells XXX croats d'argent que la dita reyna ha offerts a la Vera Creu [de Saragossa] lo dia del diuenres Sant prop passat»[78]. I també es constata la donació de croats a la Vera Creu (però no a la posterior fabricació d'anells) amb relació a Joan I: «trenta croats que nos oferim a la vera creu lo divendres sant»[79].

Desconec cap referència a l'ús posterior d'aquests anells i no puc pretendre –si més no per ara– ni tan sols suggerir que els monarques catalans de la corona d'Aragó duguessin a terme un ritual que tot sembla indicar que era exclusiu de la reialesa anglesa. Però el cert és que, tret de la constància que posteriorment es fessin servir els anells per guarir, els altres elements són exactament els mateixos. Del que no hi ha dubte és que la singular circumstància de la seva manufactura els havia de convertir per força en especials, si bé no es pugui aclarir, de moment, en quin sentit ni amb quina finalitat.

NOTES

1. Aquest estudi ha estat realitzat en el marc del projecte de recerca *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval (1187-1388): artistas, objetos y modelos. Magistri Mediterranei* (HAR2015-63883P). La brevetat que imposa aquesta edició ha obligat a limitar al màxim les referències bibliogràfiques i a reservar alguns aspectes per a una futura publicació.

2. Roig, J. *Espill o Llibre de les dones*, a cura de M. Gustà; pròleg de J. Bergés. Barcelona: Edicions 62 / La Caixa (MOLC, 3), 1978, p. 128-129.

3. Campbell, M. *Medieval Jewellery in Europe 1100-1500*. Londres: Victoria & Albert Publishing, 2009, p. 80-105. ISBN 978-1851775828.

4. Keiser, G. Lapidaries. En Glick, T. F.; *et al.* (eds.). *Medieval Science, Technology And Medicine: An Encyclopedia*. Londres: Routledge (The Routledge Encyclopedias of the Middle Ages, 11), 2005, p. 306-307. ISBN 978-0415969307. Recull les versions catalanes conegudes Cifuentes i Comamala, L. *La ciència en català a l'edat mitjana i al Renaixement*. Barcelona: Universitat de Barcelona; Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2006 (2a ed. revisada i augmentada), p. 278-282. ISBN 84-475-3120-2.

5. Massó i Torrents, J. Inventari de béns mobles del rey Martí d'Aragó. *Revue Hispanique*. 1905, vol. 12, p. 413-590 (p. 423-424 i 450, respectivament).

6. Carta del 17 d'agost del 1404 en la qual el rei Martí reclama a Ramon de Mur, batlle general del regne d'Aragó «aquexos libros de proprietatibus rerum, de los quales vos diemos carga...»: Rubió y Lluch, A. *Documents per l'historia de la cultura catalana mig-eval*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1908-1921. Edició facsímil, *Documents per a la història de la cultura catalana mig-eval*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000, vol. I, doc. CCCCXCIII, p. 431. ISBN: 84-7293-528-6. Respecte a l'inventari de Carles, príncep de Viana (1461): Bofarull y De Sartorio, M. de. *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*. Barcelona: Imprenta del Archivo, XXVI, 1864, p. VII i 123-178 (p. 140: «Item De proprietatibus rerum»). Per cert que, entre els llibres del príncep de Viana hi ha, també, un «libre en françes de pedres precioses» i dos volums titulats «Lo Plini de Natural Historia» (*Ibid*., p. 139-140).

7. *Llibre dels àngels*, IV, 43 («Qui posa remeis contra la vexació e malícia del diable, e ensenya com lo pot hom fer fugir e llunyar». Eiximenis, F. *Àngels e demonis*. Edició i comentaris de Sadurní Martí. Barcelona: Quaderns Crema, 2003, p. 146-150. ISBN 84-7727-394-4. Martí, S. Francesc Eiximenis i la màgia. *Mot so razo*. 2009, vol. 8, p. 54-67. ISSN 1575-5568, subratlla tant la coincidència del pensament eiximenià amb el d'altres franciscans de l'època –compartit per laics interessats pels coneixements científics– com el contrast amb la postura dels dominics, defensors de l'ortodòxia i sovint involucrats en afers inquisitorials.

8. Bozoky, E. *Charmes et prières apotropaïques*. Turnhout (Bèlgica): Brepols (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 85), 2003. ISBN 978-2-503-51445-1; Skemer, D.C. *Binding Words. Textual Amulets in the Middle Ages*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2006. ISBN 978-0-271-02723-4.

9. Bruna, D. *Enseignes de plomb et autres menues chosettes du Moyen Âge*. París: Éditions du Léopard d'Or, 2006; especialment el cap. IX: Enseigne de pèlerinage et talisman, p. 173-191. ISBN 978-2863772089. Per a l'àmbit hispànic: Español, F. Exvotos y recuerdos de peregrinación. *El camí de Sant Jaume i Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, p. 297-317. ISBN 978-84-84158-20-2.

10. Bruna, D. *Cit supra*, p. 193-230; i, del mateix autor, *Saints et diables au chapeau. Bijoux oubliés du Moyen Âge*. París: Seuil, 2007. ISBN 978-2020917582.

11. Vegeu el recull de pràctiques profilàctiques i apotropaiques emprades pels laics a la baixa edat mitjana a Bozóky, E. Les moyens de la protection privée. *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*. 2001, vol. 8: La Protection spirituelle au Moyen Âge, p. 175-192-xiv; recollit posteriorment a Bozóky, E. *Le Moyen Âge miraculeux*. París: Riveneuve Éditions, 2010, p. 205-226.

ISBN 978-2-36013-013-9. Per al territori hispànic: Español, F. Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales. *Clio & Crimen*. 2011, núm. 8, p. 165-189. ISSN 1698-4374.

12. Cherry, J. Healing through Faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance. *Renaissance Studies*. Juny del 2001, vol. 15, núm. 2, p. 154-171. ISSN 1477-4658.

13. Inventari dels llibres i joies de la capella reial fet el 25 de gener de 1356: Rubió y Lluch, A. *Cit. supra*, vol. II, doc. CXVIII, p. 115.

14. Girona i Llagostera, D. Itinerari de l'infant en Joan, primogènit del rei en Pere III, 1350-1387. En *III Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*. València: Fill de F. Vives Mora, vol. II, 1928, p. 169-591 [p. 272, any 1366]. Edició facsímil del 2004.

15. Faraudo de Saint-Germain, L. Noticia de un lapidario valenciano del siglo XV. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 1945, vol. 18, p. 193-216 [p. 200].

16. Sense ser el primer estudi que aborda la qüestió, recull un bon nombre d'exemples hispànics Hernando Sebastián, P.L. Iconografía del coral rojo en la pintura medieval española. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 2012, núm. 110, p. 179-218. ISSN 0211-3171.

17. Entre la molt abundant bibliografia: Bresc, H. Pêche et commerce du corail en Méditerranée de l'Antiquité au Moyen Âge. En Moreil, J.-P.; *et al. Corallo di ieri, corallo di oggi*. Bari: Edipuglia, 2000, p. 43-54. ISBN 978-88-7228-2601; Bresc, H. De sang et d'or. Traces artistiques et archéologiques du corail médiéval et moderne. En Morel, J.-P. *Cit supra*, p. 217-223/4; Doumerc, B. Le corail, production et circulation d'un produit de luxe à la fin du Moyen Âge. En Brouquet, S.; García Marsilla, J. V. (eds.). *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos xiv y xv*. València: Universitat de València, 2015, p. 399-413. ISBN 978-84-370-9667-4.

18. Callisen, S.A. The Evil Eye in Italian Art. *The Art Bulletin*. 1937, vol. 19, núm. 3, p. 450-462; Alexandre-Bidon, D. La Dent et le corail ou la parure prophylactique de l'enfance à la fin du Moyen Âge. *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*. 1987, vol. 7, p. 5-35; Yarza, J. *Fascinum*. Reflets de la croyance au mauvais œil dans l'art médiéval hispanique. *Razo. Cahiers du Centre d'Études Médiévales de Nice*. 1988, vol. 8, p. 113-127 (p. 119-120); García Avilés, A. Religiosidad popular y pensamiento mágico en algunos ritos del sureste español: notas sobre el mal de ojo en la Edad Media. *Verdolay*. Revista del Museo Arqueológico de Murcia. 1991, vol. 3, p. 125-139. ISSN 1130-9776.

19. Gili, J. Lapidari. *Tractat de pedres precioses*. Oxford: The Dolphin Book, 1977, cap. XXII, p. 18-19.

20. El tractat del metge mallorquí Damià Carbó, publicat el 1541, afirma: «... algunas ay que hazen buen parto, como piedra de esmeralda atada encima la pierna yzquierda. Assi mesmo el coral...». Carbó, D. *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*. Ciutat de Mallorca: Hernando de Cansoles, 1541, I, XX, f. XXXVIIIv. Respecte a la protecció de les criatures, *cf.* n. 18.

21. Martínez Ferrando, J. E. *Jaime II de Aragón. Su vida familiar*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, vol. II, doc. 57, p. 34-39.
Sobre el penjoll (inventari TJ.6000.01), Miquel, M.; Sarobe, R. i Subiranas, C. (eds.), *El panteó reial de Santes Creus. Estudi i restauració de les tombes de Pere el Gran, de Jaume II i Blanca d'Anjou i de l'almirall Roger de Llúria*, Barcelona: Generalitat de Catalunya i Museu d'Història de Catalunya, 2016 p. 32 i 61. ISBN 978-84-393-9268-2. Edició en línia http//:http://santescreus.mhcat.cat/
Agraeixo les observacions fetes per Maria Gràcia Salvà (Palau Güell, Barcelona) i María Antonia Herradón (Museo del Traje, Madrid) que varen assenyalar-me que molt probablement es tractés del fragment de rosari.

22. Colet Marcé, A. Creences i supersticions de la comunitat jueva a través dels seus objectes. En Saula Briansó, O. (dir.). *Tragèdia al Call. Tàrrega 1348*. Tàrrega: Museu Comarcal de l'Urgell, 2014, p. 181-187 i la fitxa catalogràfica d'Oliva Poveda, M. (p. 271-271).

23. «Surculi infantiae adalligati tutelam habere creduntur», Plini el Vell. *Histoire naturelle, Livre XXXII*, de Saint-Denis, E. (trad. i ed.). París: Les Belles Lettres, 1966, XI, 24, p. 30.

24. Horcajo Palomero, N. Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez. *Archivo Español de Arte*. 1999, tom LVII, núm. 28, p. 521-530. ISSN 0004-0428.

25. L'obtenció, manufactura i exportació del corall varen ser activitats importants de l'economia catalana baixmedieval. L'esgotament dels bancs del Cap de Creus i de l'Empordà es va veure compensat per l'accés als grans bancs de corall de Sardenya arran de la conquesta de l'Alguer el 1354, on es documenta l'establiment de diversos barcelonins dedicats a activitats entorn d'aquest producte. Ja fos en brut o manufacturat –per artesans jueus–, viatjava des del Principat cap a terres de l'imperi i cap a l'Orient, i va arribar a constituir, a partir del 1380, una de les principals exportacions. Carrère, C. *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1977, vol. I, p. 390-394; àmpliament Coulon, D. *Barcelone et le grand commerce d'orient au Moyen Âge: un siècle de relations avec l'Égypte et la Syrie-Palestine (ca. 1330-ca. 1430)*. Madrid: Casa de Velázquez; Barcelona: Institut Europeu de la Mediterrània, 2004, p. 259-383. ISBN 978-8495555632; RICH, A. Coral, Silk and Bones. Jewish Artisans and Merchants in Barcelona between 1348 and 1391. *Nottingham Medieval Studies*. 2009, vol. 53, p. 53-72. ISSN 2507-0444. A finals del segle xv i principis del xvi sorgirà el conflicte pel control del corall: Salicrú i Lluch, R. Una lluita per un mercat: catalans, algueresos i genovesos i el corall de Sardenya a la primeria del segle xvi, *La Corona catalanoaragonesa i el seu entorn mediterrani a la baixa edat mitjana*. Barcelona: CSIC (Anejos del Anuario de estudios medievales, 58), 2005, p. 309-362. ISBN 978-84-00-08330-4.

26. «Vna branqueta de coral ab vna glan d argent deurade a qui penge al cap», Massó i Torrents, J. *Cit. supra*, p. 531; «hun engast de coral, de argent», Bolòs, J.; Sànchez-Boira, I. *Inventaris i encants conservats a l'Arxiu Capitular de Lleida (segles xiv-xvi)*. Barcelona: Fundació Noguera, 2014, vol. III, doc. 125, p. 1418. ISBN 978-84-9975-467-3.

27. Massó i Torrents, J. *Cit. supra*, p. 490.

28. Callisen, S. A. *Cit. supra*, p. 455-456.

29. *Cf. infra*, n. 36.

30. Zammit-Maempel, G. Fossil Sharks' Teeth. A Medieval Safeguard Against Poisoning. *Melita Historica. Journal of the Malta Historical Society*. 1975, VI-4, p. 391-410.

31. Plini el Vell, *Histoire naturelle, Livre XXXVII*, de Saint-Denis, E. (trad. i ed.). París: Les Belles Lettres, 1972, cap. 59, 164, p. 106.

32. Zammit-Maempel, G. Handbills Extolling the Virtues of Fossil Sharks' Teeth. *Melita Historica. Journal of the Malta Historical Society*. 1978, VII, 3, p. 211-224.

33. Sense pretensió d'exhaustivitat es poden citar diversos exemplars documentats en moments diferents: «I lengua serpentina» (p. 185); «item I lengua serpentina encastada en I brancha d'argent; item I altra lengua pocha encastada en argent» (p. 187); «I lengua encastada en argent» (p. 189); «I lengua serpentina pocha encastada en aur en I verga ab alcunes letres e ha I estoig d'argent» (p. 192). Martínez Ferrando, J. E. La cámara real en el reinado de Jaume II (1291-1327). Relaciones de entradas y salidas de objetos artísticos. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. 1953-1954, vol. XI. O bé alguns dels molts que es recullen a l'inventari de Martí l'Humà: «...vna lengo de serp gornida d argent conseruada dins un stoix negre ab vna corda de sede vermeya»; «I.a lenga de serp encastat en argent deurat», «... algunes lengues de serps encastades en argent», Massó i Torrents, J. *Cit. supra*, p. 490, 531 i 528.

34. Ainsworth, M. W; Martens, M. P. J. *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1994, cat. 6, p. 96-101. ISBN 978-0870996955.

35. «Quidam nobiles et barones, quando comedunt, tenent supra mensam cornu serpentis vel linguam ipsius in vase supra unum panem et dicitur, quod, si venenum coram eo portaretur aliquod supra mensam, statim incipit illud sudare»; Finke, H., *Aus den Tage Bonifaz VIII Funde und Forschungen*. Münster: Druck und Verlag der Aschendorffschen Buchhandlung, 1902, p. 196.

36. Faraudo de Saint-Germain, L. *Vocabulari de la llengua catalana medieval*, s.v. «Betzar», *Lletra de Joan I a la infanta Joana comtessa de Foix* (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1.968, f. 48 vº) disponible a: http://ww.iec.cat/faraudo [consulta: 26.07.18]; Roca, J. M. Johan I i les supersticions. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 1921, vol. XXI-72, p. 125-169 [p. 163-165] (reeditat poc després al volum *Johan I d'Aragó, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 1929, vol. 11).

37. Collard, F. *Le Crime de poison au Moyen Âge*. París: PUF, 2003. ISBN 2-13-052470-2. L'arquebisbe de Tarragona, Arnau Sescomes (†1356), posseïa «VI. lengues de serp» (Rius, J. Inventari dels béns d'Arnau Cescomes, arquebisbe de Tarragona.

Estudis Universitaris Catalans. 1930, vol. XV, p. 231-249 [p. 244]). El prelat també tenia un «liber de proprietatibus rerum» (cf. supra, n. 6) així com una branca gran i dues de petites de corall (*Ibid.*, p. 239 i 243).

38. Lentsch, R. La *proba*. L'Épreuve des poisons à la cour des papes d'Avignon. En Bériac, F.; Dom, A.-M (cur.). *Les prélats, l'Eglise et la société, XIe-XVe siècles. Hommage à Bernard Guillemain*. Bordeus: CROCEM - Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1994, p. 155-162; Duffin, C. J. *Natternzungen-Kredenz*: Tableware for the Renaissance Nobility. *Jewellery History Today*. 2012, vol. 14, p. 2-5.

39. Martínez Ferrando, J. E. *Cit. supra*, doc. 8, p. 15; doc. 40, p. 53 i doc. 46, p. 66, respectivament. En l'inventari de Maria de Navarra es consigna una branca de corall «ab vints lengues de serps» (Idoate, F. Inventario de los bienes de la Reina Dª María, esposa de Pedro IV, rey de Aragón. *Príncipe de Viana*. 1947, vol. 28, p. 417-435 [p. 418]). ISSN 0032-8472. El mateix document menciona «un saler dor tot pla ab un peu dor en que estaven lengues» (*Ibid.*, p. 417). També en tenia el rei Martí: «vn ram d argent ab fullatges en lo qual ha .VIIII. lengues de serp encastades e .I.vngle d ocell»; i potser es podrien considerar vestigis d'un altre els «diuersos trosos de branchas de coral ab algunes lengues de serps encastades en argent» (Massó i Torrents, J. *Cit. supra*, p. 528-529).

40. Resulta suggerent la possibilitat que el reliquiari de corall de la primera meitat del segle xiv conservat a Coimbra (Museu Nacional de Machado de Castro, MNMC 6036) sigui un llengüer reconvertit, com proposen Domenge, J. i Molina, A. Les «nobles i riques ofrenes» d'Isabel de Portugal. Orfebreries de la reina santa. *Princeses de terres llunyanes. Catalunya i Hongria a l'edat mitjana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2009, p. 306-323 i 330-331 (en particular p. 316-319). ISBN 978-8439379980.

41. Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer 89. La part superior del brancatge es pot extreure tibant-la pel pom format per un gran topazi, la qual cosa permetia apropar les llengües que en pengen als aliments i begudes. Massing, J. M. Serpent's Tongue. Table Ornament. En Levenson, J. A. (ed.). *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington, DC: National Gallery of Art, 1991, cat. 12, p. 129-130. ISBN 0-300-05217-0.

42. *Cf. infra*, n. 46.

43. Finke, H. *Acta Aragonensia: Quellen zur deutschen, italienischen, französischen, spanischen Kirchen- und Kulturgeschichte aus der diplomatischen Korrespondenz Jaymes II*. (1291-1327), vol. I. Berlin – Leipzig: W. Rothschild, 1908, p. 756.

44. Respecte a l'interès dels monarques de la casa catalana per a la consecució de relíquies en general, i en particular pel que fa als reiterats i infructuosos intents de tenir el cos de santa Bàrbara, Baydal Sala, V. Santa Tecla, san Jorge y santa Bárbara: los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos xiv-xv). *Anaquel de Estudios Árabes*. 2010, vol. 21, p. 153-162. ISSN 1130-3964.

45. Roca, J. M. La reyna empordanesa. *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 10: *Sobiranes de Catalunya. Recull de monografies històriques*, 1928, p. 2-211 [142 i 207 (doc.)].

46. Roca, J. M. Johan I y les supersticions. *Cit. supra*, p. 163.

47. *Ibid.*, p. 163-164.

48. Bofarull, F. de. Antiguos y nuevos datos referentes al bibliófilo francés Juan de Francia, duque de Berry. *Revista de Ciencias Históricas*. 1887, vol. V, p. 22-60, doc. IV, p. 53.

49. Veny, J. [Patit tractat sobra lo regiment en temps de hepidèmie] (segle XV). Edició i estudi lingüístic. En *Homenatge a Antoni Comas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, 1985, p. 545-567 [6.15, p. 563]; posteriorment recollit a *Dialectologia filològica*. Barcelona: Curial - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 205. ISBN 978-8478264599.

50. Roig, J. *Cit. supra*, p. 192.

51. El marquès de Villena (1384-1434) menciona anells amb betzoars (Lightbown, R. W. *Medieval European Jewellery*. Londres: Victoria & Albert Publications, 1992, p. 96. ISBN 978-0948107870). És possiblement un betzoar la pedra d'un anell d'or datat als segles xiv-xv i conservat al British Museum (2011, 8015.1).

52. Guiffrey, J. *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, vol. I. París: Ernest Leroux, 1894, p. 159. I se'n consignen tres més, sempre muntats en or, dos en forma de gla, un dels quals penjant d'una cadena (vol. II, 1896, p. 30, 32 i 140).

53. Bofarull y de Sartorio, M. de. *Colección de documentos ..., Cit. supra*, p. 123-178 (p. 137).

54. Entre la diversa bibliografia, referida sobretot a l'època moderna: Stark, M. P. Mounted Bezoar Stones, Seychelles Nuts, and Rhinoceros Horns: Decorative Objects as Antidotes in Early Modern Europe. *Studies in the Decorative Arts*. 2003-2004, vol. 11 / 1, p. 69-94 [70-76]; DUFFIN, C. J. Bezoar Stones and their Mounts. *Jewellery History Today*. 2013, vol. 16, p. 3-4; Barroso, M. S. Bezoar Stones, Magic, Science and Art. En Duffin, C. J.; *et al.* (eds.). *A History of Geology and Medicine*. Londres: The Geological Society of London, Special Publications, 375, 2013, p. 193-207. ISBN 978-1-86239-356-1.

55. Roca, J. M. Johan I y les supersticions. *Cit. supra*, p. 133.

56. Carta datada el 17 de gener del 1389 a Montsó: «Con hajam sabut que vós havets .I. anell molt profitós per sa virtut a dones qui vajen en part tenents aquell, e a llur desliurança, pregam-vos tan affectuosament com podem que·l nos trametats encontinent per certa persona per tal que·ns en puscam servir en nostre part, lo qual esperem dins breu, Déu volent, sabent que d'açò·ns farets plaer que molt vos grahirem. E prometem-vos en nostra bona fe reginal que tantost aprés nostre desliurament lo·us remetrem sens falla»; Rodrigo Lizondo, M.; Riera Sans, J. *Col·lecció documental de la Cancelleria de la Corona d'Aragó. Textos en llengua catalana (1291-1420)*. València: Universitat de València, Fonts Històriques Valencianes, 56, 2013, doc. 747. ISBN 978-8437090993.

57. *Liber additamentorum* (Londres, British Library, Cotton MS Nero D I, f. 146v); Evans, J. *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance, Particularly in England*. Oxford: Clarendon Press, 1922, p. 119-120; Buettner, B. From Bones to Stones. Reflections on Jewelled Reliquaries. En Reudenbach, B.; Toussaint, G. (eds.). *Reliquiare im Mittelalter*. Berlín: Akademie Verlag, 2005, p. 43-59 [52-54]. ISBN 978-3-05-004134-6.

58. Labarte, J. *Inventaire du mobiliaire de Charles V roy de France*. París: Imprimerie Nationale, 1879, p. 93 (617).

59. Robinson, J. *Finer than Gold. Saints and Relics in the Middle Ages*. Londres: The British Museum, 2011, p. 62. ISBN 978-0714128221.

60. Deibel, U. La reyna Elionor de Sicilia. Vol 10. *En Sobiranes de Catalunya: recull de monografies històriques*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1928, p. 350-453 [p. 391].

61. Martínez Ferrando, J. E. Nosques reials catalanes. En *Miscel·lània Puig i Cadafalch*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1947-1951, vol. I, p. 111-117; no s'hi recull, però, l'esmentada aquí.

62. Evans, J. *Cit. supra*, p. 133-136; Robinson, J. From Altar to Amulet. Relics, Portability, and Devotion. En Bagnoli, M.; *et al.* (eds.). *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe*. Londres: The British Museum Press, 2011, p. 111-116. ISBN 978-0300168273; Bozoky, E. *Cit. supra*, p. 8-15.

63. Delisle L. Testament de Blanche de Navarre, Reine de France. *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*. 1885, vol. XII, p. 1-64 (núm. 192, p. 28).

64. El testament d'Elionor (Barcelona, ACA, Reg. 1537) resta inèdit. Dóna la informació sobre aquesta joia Deibel, U. *Cit. supra*, p. 390: «Elionor dexava, a més, al seu marit la joya millor que tenía: un pom d'ambre que, muntat en or y adornat ab els senyals de Salomó en verd esmaltat, es portava al coll com a amulet, penjant d'un cordó de seda violeta fosch y d'un fil d'or ab grans perles enfilades». Podria ser ben bé el "pom d'aur fort gros, fet a manera de salamon, obrat de obra morischa... lo qual es plen d'ambre..." esmentat al *Primer libre de l'argenteria e joies de la reina Sibília* (Girona, 1385-1386) citat per Faraudo, L., Vocabulari..., *Cit. supra*.

65. Doniger, W. Rings of Forgetfulness in Medieval European Romances. En *The Ring of Truth: And Other Myths of Sex and Jewelry*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 87-109. ISBN 978-0190267117.

66. Dalton, O. M. *Franks Bequest Catalogue of the Finger Rings*. Londres: British Museum Publications, 1912, p. xvii-xlvii i 135-145; Evans, J. *Cit. supra*, p. 112-120; Scarisbrick, D.; *et al.* *Finger Rings from Ancient to Modern*. Oxford: Ashmolean Museum, 2003, p. 8-10. ISBN 978-1854441669.

67. Va reunir bona part de les notícies relatives a Joan I i els unicorns Roca, J. M. Johan I i les supersticions *Cit. supra*. Diversos documents foren publicats per Rubió y Lluch, A. *Cit. supra*; i són aplegats i contextualitzats a Riquer, I. De. Un roi catalan à la

recherche de la licorne. *Revue des langues romanes*. 1996, vol. 100, núm. 2, pp. 141-161. ISSN 0223-3711; *(Merveilleux et fantastique au Moyen Âge), Cit. supra*. Al marge de Joan I, la documentació publicada reporta altres testimonis de la possessió i ús de la banya d'unicorn.

68. Roca, J. M. Johan I i les supersticions. *Cit. supra*, p. 157.

69. «Un anell e un troç dela banya dunicorn, manantvos que digats al dit Sant Pare que pus a el li plau haver dela dita banya que nos lin trametem los dits troç e anell e que tota vegada que de metzines hagues dubte o de verí, beven aygua en que lo dit anell o troç fos banyat, no hauria perill de res; e nos maravell com l'anell es axi tort, car aytal es la Banya»; Roca, J. M. *Cit. supra*, p. 159.

70. «...lo prior del qual nos hauets escrit que tant si enten nos fes I anell o II per los quals precedent la gracia diuinal fossem segurs de totes metzines e fecilleries [...] car nos som certs que per art de astrologia aytals anells se poden fer [...] per a nos i per a nostra molt cara companyona la Reyna»; Sanpere y Miquel, S. *Las costumbres catalanas en tiempo de Juan I*. Girona: Imprenta y librería de Vicente Dorca, 1878, p. 160 i document a p. 163-164. Es tracta d'un interessant testimoni de les pràctiques de màgia negra, com ara l'ús de figures a través de les quals es pogués infligir mal en la persona que representessin (*Cit. supra*, p. 164-166).

71. López de Meneses, A. Documentos culturales de Pedro el Ceremonioso. *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*. 1952, vol. 5, V (1952), p. 699-771 (doc. 65, p. 722-723).

72. Roca, J. M. Johan I y les supersticions. *Cit. supra*, p. 149-150. Carta de l'infant Joan (Girona, 17 de juny del 1377) a la seva germana reclamant-li l'anell que fa uns dies li ha deixat «per la sua malaltia»; López de Meneses, A. *Cit. supra*, p. 301-473 (doc. 65, p. 722-723).

73. *Cf. supra*, n. 8; Lecouteux, C. *Le Livre des talismans et des amulettes*. París: Imago, 2005. ISBN 978-2-84952-012-3.

74. Roca, J. M. Johan I y les supersticions. *Cit. supra*, p. 150.

75. Dos casos relatius a Montserrat són recopilats a Español, F. Las manufacturas artísticas... *Cit. supra*, p. 172.

76. Bloch, M. Les *Rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. París: Gallimard, 1983, p. 159-183. ISBN 978-2070227044; Brogan, S. *The Royal Touch in Early Modern England: Politics, Medicine and Sin*. Woodbridge–Rochester, NY: Boydell Press, 2015. ISBN 978-081933372.

77. Westminster Cathedral Treasury MS. No. 7.

78. López de Meneses, A. *Cit. supra*., doc. 87, p. 739. ROCA, J. M. La reyna empordanesa. *Cit. supra*, p. 102-103, s'havia fet ressò d'aquesta notícia, si bé sense esmentar-ne la font documental, com tampoc d'altres que testimoniaven la conversió d'aquestes monedes («era costum de convertir-les en anells»): «No descuidava l'oferta en certes diades com Aparici, Divendres Sant, Pasqua, Assumpta, etc.; y també la feya fer a la Infanta Isabel. Algun any n'ofería trenta set, ço és: trenta lo dia del Divendres a la Santa Vera Creu del Palau, y los set en set esgleyes hont anava adorar la dita Vera Creu. Els croats costaren 15 diners cascun».

79. Roca, J. M. Joan I i les supersticions. *Cit. supra*, p. 157. Desconec si l'«annel d'or appellé l'annel des Vendrediz» pertanyent a Carles V de França podria tenir cap relació amb aquesta pràctica (Labarte, J. *Cit. supra*, p. 97).



L'anell com a signe d'estatus a la Catalunya romànica

Joan Duran-Porta
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

La joyería de la época del románico es muy desconocida, en parte porque las piezas conservadas son escasas y también porque, a diferencia de lo que ocurre en la de época medieval tardía, hay pocas representaciones en la plástica coetánea. Los anillos son, indiscutiblemente, la joya masculina por excelencia del período, un signo de distinción ampliamente difundido entre las élites aristocráticas, que vestían tanto hombres laicos como, de manera muy particular, del estamento eclesiástico. En Cataluña se conservan pocos anillos de época tan antigua, solo un par de piezas de uso religioso, localizadas en contexto funerario (el anillo del arzobispo de Tarragona Ramon de Castellterçol –descubierto en 2011–, y el del obispo de Tortosa Arnau Jardí). Sin embargo, las fuentes documentales nos proporcionan un número considerable de noticias sobre otros anillos, y aunque ofrecen pocos datos tipológicos o de caracterización formal, sí que nos permiten trazar una serie de lecturas muy sugerentes sobre el valor y los usos que tenían en el marco de la sociedad cortesana de entre los siglos XI y XIII. El análisis de estos textos revela, por un lado, la importancia simbólica de los anillos como signos de poder y de significación jerárquica, como marcadores de estatus social, tanto en los ambientes laicos como en los eclesiásticos. En otro sentido, también informa de su papel como objetos de valor económico, determinado por el material de elaboración (con un cierto predominio del oro), y su presencia en intercambios, donaciones o legados testamentarios. Es curioso de constatar, por último, cómo se mantiene la costumbre de utilizar anillos en función sigilar (con una piedra engastada, con inscripciones o motivos grabados), una tradición secular que parece particularmente arraigada y persistente en los condados catalanes, al menos durante el siglo XI.

Palabras clave: joyería, anillos, fuentes documentales, Cataluña, románico.

Resum

La joieria del temps del romànic és molt desconeguda, en part perquè les peces conservades són escasses i també perquè, a diferència del que passa amb la d'època medieval tardana, hi ha poques representacions en la plàstica coetània. Els anells són, indiscutiblement, la joia masculina per excel·lència del període, un signe de distinció àmpliament difós entre les elits aristocràtiques, que vestien tant homes laics com, de manera molt particular, de l'estament eclesiàstic. A Catalunya es conserven pocs anells d'època tan antiga, tot just un parell de peces d'ús religiós, localitzades en context funerari (l'anell de l'arquebisbe de Tarragona Ramon de Castellterçol –descobert el 2011–, i el del bisbe de Tortosa Arnau Jardí). Tanmateix, les fonts documentals ens proporcionen un nombre considerable de notícies sobre altres anells, i malgrat que ofereixen poques dades tipològiques o de caracterització formal, sí que ens permeten traçar una sèrie de lectures molt suggeridores sobre el valor i els usos que tenien en el marc de la societat cortesana d'entre els segles XI i XIII. L'anàlisi d'aquests textos revela, per una banda, la importància simbòlica dels anells com a signes de poder i de significació jeràrquica, com a marcadors d'estatus social, tant en els ambients laics com en els eclesiàstics. I per una altra banda, informa, també, del seu paper com a objectes de valor econòmic, determinat pel material d'elaboració (amb un cert predomini de l'or), i la seva presència en intercanvis, donacions o llegats testamentaris. És curiós de constatar, finalment, com es manté el costum d'utilitzar anells en funció sigil·lar (amb una pedra encastada, amb inscripcions o motius gravats), una tradició secular que sembla particularment arrelada i persistent als comtats catalans, almenys durant el segle XI.

Paraules claus: joieria, anells, fonts documentals, Catalunya, romànic.

Abstract

Very little is known about the jewellery of the Romanesque period, partly because few pieces have survived, and also because, unlike in the late Middle Ages, there are few depictions of it in the art of the period. The ring is unquestionably the masculine jewel par excellence of the period, a sign of distinction that was very popular with the aristocratic elites, worn by laymen and, very particularly, clergymen. In Catalonia, few rings have survived from such an early date. We have only a couple of pieces for religious use, found in a funerary context: the ring of the archbishop of Tarragona, Ramon de Castellterçol, discovered in 2011, and that of the bishop of Tortosa, Arnau Jardí. However, documentary sources provide us with a considerable amount of information about other rings, and although they offer little data about the type or the formal nature, they do allow us to make a series of very intriguing interpretations of their value and use in the context of court circles between the eleventh and the thirteenth centuries. An analysis of these texts reveals, on the one hand, the symbolic importance of rings as signs of power and hierarchical significance, and as social status markers, in both lay and ecclesiastical circles. On the other hand, it also tells us about their role as objects of economic value, determined by the material used – with a certain predominance of gold – and their presence in exchanges, donations and testamentary bequests. Finally, it is curious to note how the custom of using sigillary, or signet, rings was maintained – with a stone set in them, engraved with inscriptions or motifs – an age-old tradition that seems particularly deeply rooted and persistent in the Catalan counties, at least during the eleventh century.

Key words: jewellery, rings, documentary sources, Catalonia, Romanesque Art.

L'atribució de significats simbòlics a materials i objectes sumptuaris és inherent a la mentalitat plenomedieval. Pren especial relleu en el camp de la joieria, gràcies a la capacitat que mostren les joies de particularitzar-se individualment, d'esdevenir signes de caracterització –tant personal com social– dels individus que les porten. Una tal facultat denotativa se suma a la disposició que presenten de reconeixement immediat del seu valor econòmic i, no cal dir-ho, també als seus inqüestionables efectes estètics. La seva natural idiosincràsia (la intimitat anatòmica de l'ús, l'exposició pública de les formes, la definició dels materials de luxe), doncs, en condiciona les funcions polítiques o de representació[1].

L'estudi de les joies dels segles centrals de l'edat mitjana, i dels anells en particular (que en són les més rellevants des del punt de vista quantitatiu i també simbòlic), és difícil de fer des d'una base formal o taxonòmica, a causa dels pocs exemplars conservats. Tampoc la plàstica romànica (a diferència de la gòtica) és generosa en representacions pictòriques o escultòriques de joies, i les poques que hi ha són tractades de manera molt genèrica, dessingularitzada. En canvi, l'anàlisi del caràcter significatiu i dels usos simbòlics d'aquestes joies sí que pot arribar a ser acurada, gràcies a les notícies que proporcionen les fonts documentals. Per a l'estudi que segueix em centraré en el context geogràfic dels antics comtats catalans, on la presència d'anells conservats és exigua però on les referències textuals són prou abundants[2].

Anells conservats i documentats en context català

Voldria, per començar, fer un repàs de les dades concretes que coneixem sobre anells d'època romànica en territori català[3]. Pel que fa a les peces conservades, darrerament hi ha hagut alguna novetat important, però les dades que s'ofereixen aquí són generalment conegudes, a banda de prou escasses. Els anells documentats, en canvi, són especialment nombrosos, i la ressenya de la majoria d'ells, i de les seves característiques, diria que no ha estat encara motiu de gaire atenció per part de la historiografia.

Fins fa molt poc, l'únic anell de certa entitat artística que vagament es volia vincular amb l'època plenomedieval era el del bisbe Arnau Jardí de Tortosa, trobat a mitjan segle xx en un ossari de la catedral ebrenca. La cronologia del govern d'aquest bisbe (1272-1306) i la mateixa estructura de la joia indiquen, però, que aquesta sobrepassa el període que tractem. És, en tot cas, una peça interessant, elaborada amb materials menors (la base és de bronze daurat) però de bones dimensions (muntant d'aproximadament 4 × 3 cm) i amb una composició complexa, presidida per una gran pedra central de color vermellós a la qual envolten tretze caboixons petits de vidre verd translúcid[4].

De cronologia estrictament romànica coneixem un segon anell de valor en context català, que va localitzar-se, tot just l'any 2011, dins del sepulcre del que fou arquebisbe de Tarragona Ramon de Castellterçol (o Ramon Xetmar), mort cap al 1198. Per desgràcia, aquest anell [figura 1], que és de plata, es conserva en força mal estat[5]. És format per una fina auréola i un muntant superior trapezoïdal de cert volum (2,9 × 2,2 × 1,2 cm) que sostenia (es conserva desencastada) una pedra cristal·lina de color blau marí, lleugerament translúcida. Als extrems del muntant hi ha gravades les lletres A i E, que entenc que han d'interpretar-se com una alfa i una omega, i que deurien aportar connotació escatològica a la peça.



Metall	Quantitat	1000-1100	1100-1200	1200-1250
Or	43	19	14	8
Plata	4	2	0	2
(no identificat)	28	14	13	1
Amb pedres	23	4	10	9

Figura 2
Anells documentats a les fonts catalanes, 1000-1260.

Figura 1
Anell de l'arquebisbe Ramon de Castellterçol. Santi Grimau © Delegació del PADAS – Arquebisbat de Tarragona.

Lluny de la categoria d'aquests dos anells episcopals, algunes troballes arqueològiques han proporcionat també altres exemplars, molt més modestos. Es tracta sempre de petites peces metàl·liques, ocasionalment de plata i sobretot elaborades en bronze o coure, que evidencien la difusió dels anells en contextos socials menys esplèndids. A penes tenen, en general, elements decoratius subratllables, més enllà de l'aurèola fonamental. Poden esmentar-se els dos anellets de bronze localitzats en dos enterraments (segles XI-XII) de l'entorn de l'església de Sant Esteve de Castellar del Vallès; l'anell de plata un xic més elaborat –amb una senzilla decoració geomètrica– que es va trobar en una sitja (amortitzada a principis de segle XI) de l'església vella de sant Menna, a Sentmenat del Vallès[6]; o l'anell de bronze descobert el 2015 en una tomba infantil (segles X-XI) del jaciment del poble de la Santa Creu de Rodes[7]. De cronologia posterior (tardomedieval) són alguns altres anells localitzats en cementiris jueus, que també són sempre senzills i que solen incloure, al muntant, alguna inscripció en hebreu[8].

Com deia, per a l'àmbit estricte de la plena edat mitjana les fonts sí que informen, a Catalunya, de l'existència de nombroses peces. N'esmenten tot sovint el metall i, si n'hi ha, les gemmes, i més ocasionalment n'ofereixen alguna altra dada. Hi ha fins a una quarantena de documents (sobretot testaments) que esmenten anells d'una o altra manera, i com que tot sovint els esments són múltiples, podem considerar que el nombre de peces documentades de manera específica arriba, pel cap baix, a les setanta-cinc. És una quantitat considerable, molt superior a les referències que hi ha sobre qualsevol altre tipus de joia.

Els textos revelen la indistinta propietat de tots aquests anells, malgrat que hi ha un major percentatge d'eclesiàstics que de laics entre els propietaris (3/2), i un indiscutible predomini masculí (només hi ha sis dones documentades). Aquestes diferències, però, segurament

queden exagerades pel biaix dels mateixos documents, produïts en context eclesiàstic i on els clergues, i molt més encara els homes, hi són notòriament sobrerepresentats. De fet, l'ús dels anells estava generalitzat. Sí que sembla clar que eren el tipus de joia que ostentaven de manera preferent els homes, fossin clergues o laics, però també estaven inclosos en els repertoris ornamentals femenins, que potser eren més amplis (diademes, collarets, joies de penjar, fermalls, braçalets), malgrat que també els homes duien altres ornaments (fermalls, botons). Els anells es duien sobretot al dit quart de la mà, que prenia i pren encara el nom de dit «anular» (*Quartus anularis, eo quod in ipso anulus geritur* [9]) precisament d'aquest costum, que remuntava a l'època romana[10].

El repàs als documents permet entreveure un notable predomini de l'or com a metall d'elaboració dels anells [figura 2], predomini que –contra el que de vegades es pensa– no era pas generalitzat en la producció sumptuària de l'època, clarament dominada, en canvi, pels treballs en plata. Cal interpretar bé aquest predomini, que es dona només entre els anells *documentats* i que lògicament no es correspon amb la realitat de l'època, on els anells fets amb materials modestos (en bronze, coure, estany, ferro) deurien ser moltíssim més abundants; aquests, però, s'excloïen sistemàticament dels textos perquè no tenien prou valor, o potser de vegades hi apareixen esmentats sense descripció del material. De fet, això segon és força comú, i és possible que fins i tot els anells de plata (que apareixen sorprenentment poc a les fonts) puguin incloure's també en aquesta categoria. Cal comprendre que la funció dels esments textuals no era pas la de descriure sinó la d'identificar de forma precisa les peces, per la qual cosa no sempre calia detallar-ne els materials.

Sigui com sigui, la preeminència àuria en els documents és incontestablement significativa, cosa que revela l'interès de propietaris i testadors en precisar el valor i les virtuts estètiques de les peces. És ben cert que l'or era menys fàcilment assequible i més costós econòmicament que no pas la plata o –evidentment– els altres metalls. Per això té una presència sempre molt particularitzada en l'orfebreria medieval i es vincula amb productes d'especial ambició i estima[11]. La petita dimensió dels anells en reduïa els costos, però no és pas només l'argument econòmic el que justificava l'ús del metall més noble, sinó més aviat –tal i com hem avançat al principi– la capacitat de les joies d'esdevenir fàcilment elements simbòlics de representació.

A banda dels metalls, els anells documentats sovint van decorats amb alguna pedra preciosa. Les gemmes medievals es tallaven (més ben dit: es polien) a caboixó, amb la base plana i el cos de forma arrodonida, i s'encastaven amb procediments senzills, a bisell o amb urpes petites. La seva presència subratllava el valor material de la joia, però quan són esmentades als textos sovint és per a poder identificar correctament les peces que adornen. En el testament del bisbe Eriball d'Urgell (1040), per exemple, s'hi enumeren diversos anells per a ser llegats respectivament als titulars de les diòcesis veïnes: un *anulum cum petra alba* per al bisbe de Girona, un altre *quoque habens petram rubeam* per al de Barcelona, i encara un altre amb una pedra gravada (*insuper in quo est caput homini signatum*) per al de Roda d'Isàvena[12].

Les pedres es descriuen a vegades només pel color, però més sovint se n'identifica clarament el tipus. Les que trobem als documents catalans són les que sabem que s'utilitzaven a l'època per tot Europa. Hi ha algun jacint, una girgonça (variant del jacint de color groc o ocre), una pedra de jaspi, alguns granats i balaixos (pedres vermelles similars als robins), una maragda,

topazis i també algun safir, que la literatura lapidària valorava especialment pel seu color blau intens[13]. De vegades, els textos afirmen que un anell va simplement ornat «amb pedres» (*cum gemmis, cum lapidibus preciosis*), sense especificar-ne tipus ni quantitats. Això sol passar en casos de propietaris de joies especialment rics, com en el testament de la gran dama de la frontera urgellenca Arsenda d'Àger, que es fa vendre els seus *anulos de auro cum iemas* per deixar-ne els beneficis a les filles[14].

Decorats amb pedres o sense elles (aproximadament un terç dels anells documentats en duen), les notícies sobre anells a les fonts catalanes aporten poques informacions que permetin conèixer-ne el format o l'estructura compositiva. Ocasionalment apareix algun anell amb diverses gemmes, però no s'explica pas la distribució dels encastos (si podria ser similar, per exemple, a l'esquema de l'anell del bisbe Jardí); és el cas de l'anell *magnum cum multis lapidibus* que el titular de la diòcesi d'Elna, Bernat de Berga, llega al seu successor en un testament de l'any 1258[15].

La majoria dels anells amb pedres encastades, però, tenien una estructura senzilla i disposaven d'una única gemma. De vegades es tractava d'una entalla romana antiga, com hem vist en el testament del bisbe Eriball. El costum de reutilitzar pedres gravades d'època romana va difondre's extraordinàriament a tota l'Europa medieval, encastades no tan sols en anells sinó en tot tipus d'objectes de luxe. Se'n valorava naturalment l'estètica, però també la procedència romana i el seu caràcter a la vegada exòtic i arrelat en un passat gloriós que les elits europees s'esforçaven a recuperar i a fer-se seu. Les entalles, d'altra banda, servien bé a una de les finalitats que els anells oferien en l'època: la funció sigil·lar.

En efecte, l'ús dels anells com a segells identificadors, que tenia arrels antiquíssimes, va mantenir-se a bona part d'Occident durant tota l'alta edat mitjana. S'utilitzaven sobretot –com després els segells de matriu, difosos a partir del segle XI[16]– per al tancament d'objectes i de documents escrits, és a dir, com a certificadors d'autenticitat més que no pas exactament com a signatures personals, ja que aquestes solien incorporar-se manualment als textos.

Com se sap, la pedra d'un anell sigil·lar d'aquest tipus (tot i que no es tracta, en aquest cas, d'una entalla antiga), suposadament propietat de la comtessa de Barcelona Ermessenda, es conserva a la catedral de Girona. La petita pedra és una calcedònia ovalada, a l'anvers de la qual hi ha gravat dues vegades el nom de la comtessa, en caràcters llatins (ERMESI[N]DIS) i, a sota, en lletres àrabs[17]. La presència de l'àrab sembla indicar que l'anell s'utilitzava per a la correspondència diplomàtica amb el món andalusí[18].

Tenim coneixement que un altre personatge de nissaga comtal, contemporani d'Ermessenda, va disposar d'un anell sigil·lar, ara sí amb una entalla romana reaprofitada com a motiu central. Es tracta del comte Bernat Tallaferro de Besalú, l'anell del qual no s'ha conservat, si bé n'ha sobreviscut l'empremta. S'hi veu clarament el dibuix gravat: un bust masculí d'època republicana[19] que va envoltat per una inscripció circular identificadora: BERNARDUS COMES. L'empremta es conserva en el tancament (en cera) de tres lipsanoteques que guarda avui el Museu Episcopal de Vic, procedents de tres esglésies ausetanes: Sant Pere de Casserres, Santa Eugènia de Berga [figura 3] i Sant Julià de Vilatorta. Això revela la vida de la joia després de la mort del comte Tallaferro, que deuria deixar-la al seu germà, el bisbe-abat Oliba. L'ús de segells per al tancament simbòlic de lipsanoteques era habitual, però en aquests tres casos



Figura 3
Lipsanoteca de Santa Eugènia de Berga © Museu Episcopal de Vic.

no pot pas atribuir-se a Oliba perquè la dedicació de les esglésies és posterior al seu abadiat. Oliba, doncs, deuria llegar l'anell al seu successor, el bisbe Guillem de Balsareny (que era el seu nebot), que l'hauria emprat per al segellament de les relíquies de consagració[20]. Tant aquest cas com el que hem vist abans a la catedral d'Elna revelen la transmissió d'anells en successions episcopals, que no sabem fins a quin punt deuria ser habitual.

Els anells com a signe d'estatus: usos econòmics i de representació

La funció certificadora era, en tot cas, una funció particular d'alguns anells fabricats ja amb aquest objectiu. De cap manera ha de creure's que tots els anells amb entalles encastades o amb inscripcions tenien aquest ús específic, tanmateix interessant des del nostre punt de vista perquè s'hi combinen un element pràctic o tangible (la imprimació del signe gràfic) i una potent funció simbòlica (reforçar l'autoritat del tancament i acreditar l'autenticitat del contingut).

Per descomptat, les funcions simbòliques dels anells solen anar associades molt directament amb els usos pràctics. D'aquests últims, els més primaris i efectius deriven de la mateixa naturalesa de la joia, que hem de pensar que s'utilitza sempre, en primer lloc, pel seu valor estètic com a ornament personal. L'estima per la bellesa és sempre molt difícil de rastrejar a les fonts medievals. Potser pot intuir-se en una nota que hi ha en el testament del canonge barceloní Joan Colom, quan deixa al seu nebot l'anell amb un safir que, diu, acostumava a portar sempre (*quodam anulum meum cum safiro, qui semper consuevi portare*)[21]. Qui sap si només es tracta d'una fórmula per a identificar l'anell en qüestió, però en tot cas revela l'hàbit –sense cap altra justificació aparent que l'estima particular, que podem suposar (només suposar) de base estètica– de portar aquell anell en concret, i no cap altre. Als valors estètics s'hi

sumaven també, sovint, altres funcions també relativament poc tangibles, com ara el sentit apotropaic o màgic (sovint associat amb inscripcions) o fins i tot virtuts medicinal (derivades de les propietats de les gemmes). Aquestes funcions eren assumides de manera àmplia per la societat medieval i tenen una intensa justificació en la literatura científica de l'època[22].

Al marge de tot això, la possessió i ostentació d'anells permetia també expressar de manera pública caràcters o valors tant personals com especialment estamentals o «de classe». Aquesta funció representativa és, per descomptat, consubstancial al caràcter dels anells, i en general de les joies, en qualsevol època. El que és interessant, a la plena edat mitjana, és com l'evolució de la societat europea cap al model feudal incrementa els usos simbòlics d'aquestes joies (i de molts altres productes culturals) i els fa encara més transcendents. La desaparició de les estructures estatals i la conseqüent privatització i atomització dels poders polítics, reestructurats privadament i multiplicats per mitjà dels pactes feudovassallàtics, va fer augmentar exponencialment les possibilitats (o les necessitats) d'ús de les joies com a vehicles d'ostentació de poder, com a identificadores d'un estatus social que no depenia ja d'un Estat ordenador sinó dels compromisos polítics i de les capacitats personals o familiars, enteses en sentit ampli.

Potser la manera més efectiva per a l'expressió d'estatus és l'ostentació de riquesa econòmica. Per això, l'ús de joies elaborades amb materials de luxe revelava molt directament la categoria social del propietari. El valor manifest dels materials, a més, facilitava utilitzar-les com a objectes de compra-vendes i com a garantia de préstecs, gràcies a la senzilla quantificació dels seus materials formatius. L'ús específic d'anells com a penyores és molt habitual als textos catalans[23].

El seu valor intrínsec convertia també els anells (com tots els petits objectes sumptuaris) en objectes especialment aptes per a donacions i herències. En particular, el llegat d'anells a institucions religioses és molt habitual en les fonts testamentàries. Abunden les donacions *pro anima*, que tendeixen a particularitzar-se en els bisbes com a receptors directes de les peces, amb les quals es paga la celebració de misses en memòria dels difunts; la relació singular dels mitrats amb aquestes joies (a la qual em referiré de seguida) explica probablement aquest costum funerari, veritablement comú[24]. També poden llegar-se anells per a d'altres finalitats, com ara pagar la consagració d'un temple (com uns anells llegats el 1069 *ad ipsa dedicacione de Sancti Petri Savasona*[25]) o –el més normal– per a la fabricació o embelliment de mobiliari i utillatge litúrgic, en el qual podien emprar-se tant els metalls que s'obtenien de la fosa de les peces com les pedres precioses que se'n desencastaven. En el testament esmentat (nota 22) del canonge Pere, del 1148, hi ha fins a sis anells amb pedres donats per a la renovació de la creu d'altar de la seu de Vic (*ad ipsam crucem auream restaurandam et augendam*), i uns anys abans, en el mateix context ausetà, l'ardiaca Bernat llegava uns vasos de plata perquè se'n fabriquessin uns calzes per a la mateixa catedral, i uns anells d'or *ad deaurandum predictos calices*[26]. L'or dels anells, encara que fos poc, podia efectivament utilitzar-se per al daurat d'altres metalls, procediment que requeria relativament poc metall i que magnificava l'aparença dels objectes de plata, bronze o coure.

Tot això no vol dir que els anells es deixessin només amb aquest tipus de finalitats materials o purament econòmiques. Els llegats de peces específiques a familiars o amics poden implicar fàcilment aspectes estètics i fins i tot emocionals, si bé això difícilment es fa palès als documents testamentaris.

Complementant els valors econòmics, els anells duien incorporada també una càrrega simbòlica com a marcadors estamentals que era fàcilment recognoscible. Es fa difícil de concretar la –plausible– vinculació d'aquesta càrrega amb les antigues prescripcions romanes sobre l'ús distintiu dels anells d'or (el *ius aureorum anulorum*), però sí que sembla clar que l'ús emblemàtic d'anells per part de les elits governants medievals va condicionar-ne especialment aquests significants. En aquest sentit, tot i que l'anell no sol considerar-se una insígnia específica del poder imperial o reial, ja des de l'època carolíngia sol formar part de les cerimònies de coronació l'entrega d'un anell com a símbol de compromís amb la fe del nou monarca. Així ho llegim, per posar un exemple pròxim, en un pontifical del segle xii conservat a Osca que recull el marc cerimonial de la coronació dels reis d'Aragó[27].

Més encara, però, que atribut de poder reial, a l'edat mitjana els anells esdevenen sobretot insígnies episcopals, símbols de la dignitat dels bisbes. El seu ús per part dels mitrats i la seva rebuda solemne durant la consagració està ben documentat des del segle vii, sembla que inicialment a la Gàl·lia merovíngia i a la Hispània visigoda (concili IV de Toledo de l'any 633) però de seguida a tot el continent europeu[28]. L'anell simbolitzava el compromís del bisbe amb el govern de la diòcesi i n'era garantia d'administració tant espiritual com temporal. Per influència dels procediments matrimonials, on el regal o l'intercanvi d'anells provenia també de la tradició romana, la rebuda de l'anell en la consagració va acabar assumint un significat esponsalici, com a símbol d'unió entre el nou bisbe i la seva església[29].

Malgrat que hi ha una certa literatura sobre aquests anells «episcopals» rebuts pels bisbes en ser designats, és evident que els prelats tenien una gran quantitat d'anells i no sembla pas que cap d'ells fos compromès a usos o funcions rígidament codificades, tampoc aquest anell de la consagració. En un sentit similar, la iconografia gòtica mostra els enormes anells que els bisbes duien damunt els guants en determinades solemnitats, anells que la historiografia designa amb el nom de «pontificals» per a diferenciar-los dels «episcopals»[30]. Tanmateix, en l'edat mitjana plena no sembla que hi hagués una categoria particular d'anells per a ser específicament vestits en actes litúrgics, i el més probable és que senzillament els bisbes lluïssin en les celebracions qualsevol de les peces de què disposaven. Aparentment era més la joia com a objecte genèric allò que reflectia el seu poder i dignitat, i no pas un anell particular.

Per cert, una part important dels anells plenomedievals que es conserven a Europa provenen d'enterraments (també en el cas català), però aquests anells funeraris tampoc no sembla que fossin necessàriament els anells «episcopals» rebuts pels bisbes en la consagració, com de vegades es creu. D'altra banda, cal subratllar que el dipòsit d'anells en contextos funeraris no és pas exclusiu dels bisbes sinó compartit de manera prou àmplia per altres dignitats eclesiàstiques, i més ocasionalment potser també per laics. En la documentació catalana, el testament sagramental del levita i jutge gironí Guitard, de l'any 1064, ofereix tal vegada un testimoni escrit d'aquest costum, en ser-hi esmentat un anell que es diu donat *in sepultura sua*[31].

Fet i fet, l'abundància del registre documental d'anells en mans de bisbes pot ser una mica enganyosa, perquè també els grans magnats i nobles podien disposar de repertoris molt amplis d'aquestes joies[32]. Amb tot, l'especial idiosincràsia de l'anell com a símbol específicament episcopal sembla que va condicionar l'hàbit, que ja hem comentat, de fer-ne donació i llegat als prelats de les diòcesis respectives per part de molts fidels. Hàbit, aquest, que revelen molt

clarament les fonts catalanes, i que l'anàlisi de la documentació d'altres territoris europeus permetria de constatar fins a quin punt era generalitzat a tot el continent. Explica també el costum testamentari dels mateixos bisbes de, literalment, repartir els propis anells entre els membres de la mateixa dignitat de territoris veïns, costum que hem vist en el cas del bisbe urgellenc Eriball, i que apareix també en algun altre testament episcopal conservat, com el del bisbe de Tortosa Ponç de Monells (1193)[33].

L'ostentació dels anells com expressió de poder incidia naturalment en la caracterització semàntica de les joies portades per qualsevol membre de la noblesa (laica o eclesiàstica), en un context com el feudal en què aquesta noblesa exercia efectivament un poder molt personal, en bona mesura sense necessitat de legitimació estatal o pública. Així, els anells exercien com a transmissors de la identitat i de la jerarquia social dels seus propietaris, i s'utilitzaven en diversos tipus d'actes cerimonials de base jurídica i econòmica, des de les investidures feudals a qualsevol altre tipus de contracte. No sembla que aquests usos estiguessin veritablement reglamentats, ni que fos imperativa la presència simbòlica de la joia en aquest tipus d'esdeveniments, però sí que l'ús de l'anell està documentat com a garant simbòlic dels compromisos establerts[34].

Entre les fonts catalanes hi ha un interessant testimoni d'aquest l'ús de la joia (un anell episcopal, per cert) per a la certificació d'una acció jurídica. La notícia apareix en l'acta del judici celebrat l'any 1002 per la propietat de la fortalesa de Queralt, a la frontera sud de la Catalunya Vella, que es disputaven el bisbe Sal·la d'Urgell i el poderós magnat Sendred de Gurb. El judici se celebrà en dos dies, primer a Barcelona i després a Vic, amb una fenomenal assistència de personalitats (comtes, vescomtes, bisbes, arquebisbes) que revela la transcendència del conflicte. En l'acta de la segona jornada, dos testimonis afirmen haver vist com l'anterior propietari del castell, Guadall, havia venut la fortalesa al bisbe i com aquest, tot ostentant públicament el seu anell d'or (*cum uno anulo aureo*), l'havia concedit a la catedral de Santa Maria de la Seu[35]. És només un exemple, però significatiu pel context i per com la sola visualització de la joia, reconeguda pels testimonis (i en la qual reconeixen també la persona i el poder del bisbe) s'empra amb valor probatori, com a garantia d'autenticitat.

Cloenda

En aquestes breus línies he volgut presentar, d'entrada, un panorama de tot allò que es coneix dels anells d'època plenomedieval en l'àmbit dels comtats catalans. La manca d'anells conservats, amb l'excepció del trobat al sepulcre de l'arquebisbe Ramon de Castellterçol i d'algunes joies menors localitzades en contextos arqueològics, es compensa per les notícies que hi ha a les fonts documentals, relativament nombroses i amb informació d'interès. Els textos revelen la difusió dels anells entre l'aristocràcia laica i eclesiàstica del territori català, n'expliquen els usos econòmics (que són molt habituals) i en reflecteixen, també, la vitalitat simbòlica, com a insígnies del poder episcopal però també, en un sentit més ampli, com a distintius emblemàtics de pertinença estamental.

NOTES

1. Aquest estudi s'inclou dins del projecte de recerca *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval (1187-1388). Artistas, objetos y modelos. Magistri Mediterranei* (MICIN: HAR2015-63883-P).

2. Vegeu el recull de referències textuals (a la joieria i a les arts sumptuàries en general) presentat a: Duran-Porta, J. *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, vol. II, p. 181-265 [tesi doctoral inèdita].

3. La frontera cronològica de l'anàlisi (*c.* 1000-1250) és necessàriament convencional, perquè no hi ha pas cap cesura –ni tipològica ni funcional– entre els anells d'abans i de després d'aquestes dates. L'estudi dels anells medievals se sol centrar sempre en l'època tardana. Vegeu, per exemple: Cherry, J. Medieval Rings. En Ward, A. *et alt. Rings through the Ages*. Nova York: Rizzoli, 1981, p. 53-39. ISBN 978-0847803972. Una publicació molt recent cataloga els anells medievals localitzats en territori hispànic, entre els quals és notori el predomini de peces islàmiques: Labarta, A., Anillos de la Península Ibérica, 711-1611. València: Angeles Carrillo Baeza, 2017. ISBN 978-8494643750.

4. Querol, A. Anell del bisbe Jardí. En *Catalunya Medieval*. Barcelona: Lunwerg / Generalitat de Catalunya, 1992, p. 168. ISBN 978-84-393-2058-6. Hi ha diversos paral·lels europeus de format relativament semblant; és conegut, per exemple, l'anell anglès de l'arquebisbe Walter de Gray (mitjan 1255): Oman, C. The Ring, Chalice and Paten. En Ramm, H. G. The Tombs of Archbishops Walter de Gray (1216–55) and Godfrey de Ludham (1258–65) in York Minster, and their Contents. *Archaeologia*, 1971, núm. 103, p. 126.

5. L'ha publicat mossèn Martínez Subías, a qui agraeixo, de nou, l'haver-me permès tan amablement d'observar la peça. Vegeu: Martínez Subías, A. Museu Diocesà de Tarragona. En *Enciclopedia del románico en Cataluña. Tarragona*, vol. 4. Aguilar de Campoo: Fundación Santa Maria la Real, 2015, p. 535-536. ISBN 978-84-15072-82-9.

6. Roig i Buxó J.; Coll Riera, J. M. Eines i objectes metàl·lics d'època medieval al Vallès. En *Actes del II Congrés d'Arqueologia Medieval i Moderna a Catalunya*, vol. 2. Sant Cugat del Vallès: Associació Catalana per a la Recerca en Arqueologia Medieval, 2003, p. 843-849. ISBN 978-84-607-6874-6.

7. Vegeu: *Darrera campanya d'excavacions a Santa Creu de Rodes (El Port de la Selva, Alt Empordà)*. Tribuna d'Arqueologia: 05/10/2015 [consulta 18/08/2017]. Disponible en <https://tribunadarqueologia.blog.gencat.cat/2015/10/05/darrera-campanya-dexcavacions-a-santa-creu-de-rodes-el-port-de-la-selva-alt-emporda>.

8. Com el trobat al cementiri barceloní de Montjuic, amb el nom d'«Astruga» inscrit, que sembla ser de finals del xiii o ja del xiv: Palomero, S. Anillo con inscripción hebraica. En *Memoria de Sefarad*. Madrid: SEACEX, 2002, p. 125. ISBN 978-84-96008-11-3.

9. Isidor, *Etymologiae*, XI, 1, 71. Vegeu l'edició bilingüe llatí-castellà de: Oroz, J.; Marcos Casquero, M. A. *Etimologías. San Isidoro de Sevilla*. Madrid: Editorial Católica, 1982-1983, vol. II, p. 25.

10. Tenia, d'antic, una justificació anatòmica curiosa: es creia que una vena connectava directament aquest dit amb el cor, l'òrgan més important del cos humà, que li conferia dignitat i el feia mereixedor de la joia. Aquesta explicació apareix en diversos autors llatins (*i.e.* Macrobi, *Saturnalia*, VII, 13-8), i la recullen el mateix Isidor (*Etymologiae*, XIX, 32-2) i, més tard, autors com Joan de Salisbury o Honori d'Autun. Vegeu: Rapisarda, S. A Ring on the Little Finguer: Andreas Chapellanus and Medieval Chiromancy. *Journal of the Warburg and Courtald Institutes*. 2006, núm. 69, p. 177-179. ISSN 0075-4390.

11. Duran-Porta, J. Tot forjant el tresor. Els materials dels orfebres. *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*. 2015, núm. 3, p. 55-59.

12. Vegeu Llop, I. *Col·lecció diplomàtica de Sant Pere de Casserres*. Barcelona: Fundació Noguera, 2009, vol. I, p. 181-185. ISBN 978-84-9779-823-5.

13. Al *Liber Lapidum* de Marbode de Reims se la considera la pedra més adequada per als dits dels reis: *Sapphiri species digitis aptissima regum / Egregium fulgens, puroque simillima coelo* (cap. V). Edició a: Riddle, J. M. *Marbode of Rennes'*

(1035-1123) *De Lapidibus Considered as a Medical Treatise…* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, Sudhoffs Archive, 1977. ISSN 0039-4564.

14. Edició a Chesé, R. *Col·lecció diplomàtica de Sant Pere d'Àger fins 1198*. Barcelona: Fundació Noguera, 2011, vol. I, p. 326-331. ISBN 978-84-9975-117-7.

15. Just al final, doncs, del període que aquí tractem. Vegeu Trétón, R. *Diplomatari del Masdéu*. Barcelona: Fundació Noguera, vol. 5, 2010, p. 2592-2613. ISBN (vol. 5): 978-84-9779-975-1.

16. Sobre la substitució dels anells sigil·lars pels segells de matriu: Chassel, J. L. L'Éssor du sceau au xi[e] siècle. *Bibliothèque de l'école des chartes.* 1997, vol. 155, núm. 1, p. 227-232.

17. La pedra es conservava encastada a la custòdia gòtica de la catedral, i se suposa que abans havia decorat el frontal romànic auri de l'altar major, desaparegut l'any 1809, on Villanueva diu que hi havia "una piedra (...) donde se lee: Ermesindis" (Villanueva, J. Viage Literario, tomo XII. Madrid: Academia de la Historia, 1850, p. 181). El més probable, però, és que la pedra del frontal no sigui la mateixa que s'ha conservat (significativament, Villanueva no esmenta la posició invertida de les lletres ni la presència del nom en àrab). S'ha plantejat algun cop que procedeixi, en canvi, de la tomba de la comtessa, radicada a la galilea de la mateixa catedral (Aurell, M. Les noces du comte. Mariage et pouvoir en Catalogne, 785-1213. París: Sorbonne, 1994, p. 93. ISBN 2-85944-251-0.). Els dubtes recents, de base sobretot epigràfica, expressats per Ana Labarta tant sobre l'atribució com sobre la cronologia de la peça, obren encara més el debat: Labarta, op. cit., 2017, p. 293-295.

18. Bruce, T. An Intercultural Dialogue between the Muslim Taifa of Denia and the Christian County of Barcelona in the Eleventh Century. *Medieval Encounters*. 2009, núm. 15, p. 1-34. ISSN (edició impresa) 1380-7854.

19. Segons Gudiol, que fou qui primer va publicar-lo: Gudiol i Cunill, J. *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*. Vic: Impremta balmesiana, 1902, p. 267. La pedra deuria ser similar a la de l'anell que Eriball d'Urgell havia llegat el 1040 al bisbe de Roda d'Isàvena (*cfr. supra*).

20. Les consagracions daten de vora 1050 (Berga, Vilatorta) i 1053 (Casserres), és a dir, totes dins de l'episcopat de Guillem de Balsareny (1046-1075).

21. El testament, del 1229, correspon a un dels canonges més rics de la Barcelona de l'època. Edició a Batlle, C.; Casas, M. La caritat privada i les institucions benèfiques de Barcelona: segle xiii. En Riu i Riu, M. (ed.). *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval. Volumen misceláneo de estudios y documentos*. Barcelona: CSIC, 1980, vol. I, p. 165-168. ISBN 84-00-04788-5.

22. Els lapidaris, veritables *best-seller* de l'època, insisteixen sempre en aquestes qüestions (*vid.* n. 14). Vegeu també: Bengtsson Melin, P. For love, healing and protection. Notes on Medieval finger rings with sapphires and other gemstones in Swedish collections. *Fornvännen*. 2014, núm. 109, p. 259-266.

23. Un exemple, entre d'altres, en el testament del canonge Pere de Vic (1148), que reconeix tenir *in pignore pro XIII solidis* l'anell d'un altre canonge, Bertran de Castellar. Vegeu: Llop, I. *Cit. supra*, vol. I, 2009, , p. 437-439.

24. Entre 1050 i 1200 compto una desena de testaments amb deixes d'aquest tipus (sense tenir en compte els llegats entre els mateixos bisbe). Vegeu els documents a: Duran-Porta, J. *L'orfebreria romànica... Cit. supra*, vol. II, 2015, docs. 54, 87, 101, 117, 119, 141, 154, 155, 169, 171.

25. En el testament d'una dona anomenada Ermengarda: Llop, I. *Cit. supra*, vol. I, p. 264-266.

26. Masnou, J. M. *Diplomatari de Ramon Gaufred, bisbe d'Osona: 1110-1145*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1991, vol. II, p. 211-216 [tesina de llicenciatura, inèdita].

27. Durán Gudiol, A. El rito de la coronación del rey de Aragón. *Argensola*. 1989, núm. 103, p. 24. ISSN 0518-4088. Per a una aproximació general a aquest tipus de cerimonials: Bautier, R.-H. Sacres et couronnements sous les carolingiens et les premiers capétiens: recherches sur la genèse du sacre royal français. *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*. 1987, p. 7-56.

28. Cherry, J. The Medieval Episcopal Ring. En Backhouse, J. (ed.). *The Medieval English Cathedral. Essays in Honour of Pamela Tudor-Craig*. Donington: Paul Watkins Publishing, 2003, p. 208-209. ISBN 978-1900289559.

29. Gaudemet, J. Note sur le symbolisme médiéval. Le mariage de l'évêque. *L'Année canonique*. 1978, núm. 22, p. 71-80.

30. Vegeu, per a aquesta qüestió, també: Cherry, J. *Cit. supra*, p. 211-213.

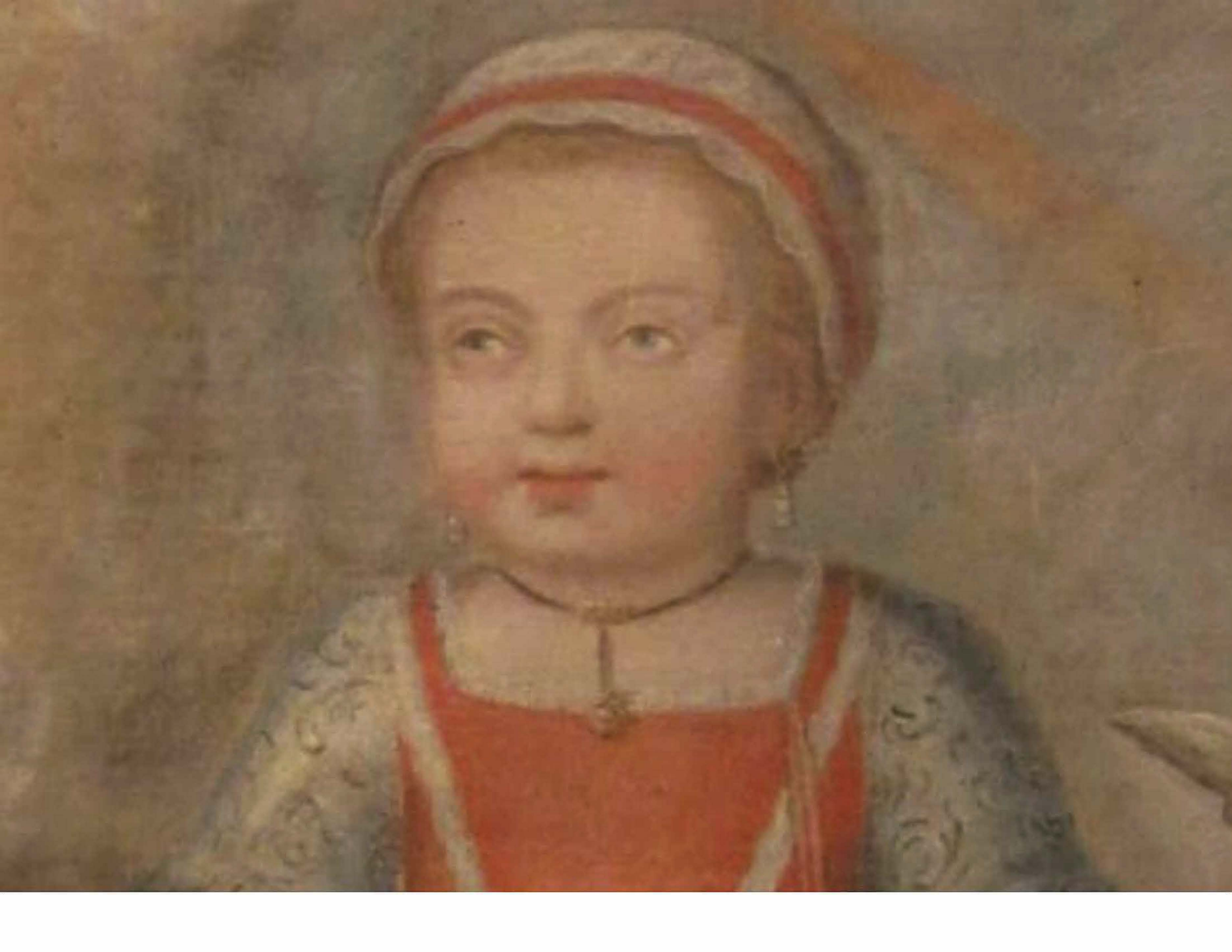
31. També podria tractar-se d'una deixa per a finançar l'enterrament. En tot cas, vegeu BLANCO, J. A. *El monestir de Sant Feliu de Guíxols (segles x-xi). La formació del domini*. Sant Feliu de Guíxols: Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols, Servei de Publicacions i d'Arxiu, 1991, p. 87-91. ISBN 978-84-606-0084-8.

32. En el testament del rei Alfons el Cast (1194), per exemple, es fan vendre tots els anells i les joies del monarca (que deurien ser moltes) a benefici de pobres i leprosos: ALTURO, J. *L'Arxiu antic de Santa Anna de Barcelona del 942 al 1200: aproximació històrico-lingüística*. Barcelona: Fundació Noguera, 1985, vol. III, p. 149-159. ISBN 978-84-86387-11-2.

33. Que llega *unum anulum aureum cum smeragdo* a l'arquebisbe de Tarragona, i dos anells més als bisbes respectius de Vic i Barcelona. Vegeu: VIRGILI, A. *Diplomatari de la catedral de Tortosa (1062-1193).* Barcelona-Lleida: Fundació Noguera-Pagès, 1997, p. 609-611. ISBN 978-84-79354-18-3.

34. En tot cas, l'ús jurídic dels anells mereixeria un estudi en profunditat, que escapa de molt a les pretensions d'aquestes pàgines.

35. Per a l'edició del document: ORDEIG R. *Diplomatari de la catedral de Vic: segle xi*. Vic: Publicacions de l'Arxiu i Biblioteca Episcopals, 2000, vol. I, p. 15-17. ISBN 978-84-931853-1-2. S'analitza tot l'afer del castell de Queralt a: BENET, A. Sendred de Gurb. *Ausa*. 1978, vol. VIII, núm. 87-88, p. 242-245.



Los dijeros de cristianar a los niños en La Alberca, Salamanca

José Luis Puerto

Etnógrafo, Salamanca

Resumen

Recibe el nombre de *dijero*, en la localidad salmantina de La Alberca, perteneciente a la comarca de la Sierra de Francia, el conjunto de joyas (dijes y amuletos) unidas mediante una cinta o cadena de plata de la que todas ellas cuelgan, que se coloca a los niños, atada por la cintura, en el momento en que van a la iglesia a recibir el bautismo. Tal conjunto de dijes y amuletos, de plata, coral, azabache, cristal o de tela, constituyen una muestra de joyas antiguas (castaña india, creciente lunar, sonajero, mano de tejón, trucha articulada, higa, evangelios, chupador o babador, perfumero, etc.) que, aparte de su belleza artística, tiene un carácter protector del niño, constituyendo una muestra muy significativa de las joyas tradicionales infantiles de la península Ibérica y, particularmente, del área de la Meseta, tanto septentrional como meridional. El ejemplar más destacado de tales *dijeros* pertenece a la iglesia parroquial y se le pone a la imagen del Niño Jesús, que porta la imagen patronal de la Virgen de la Asunción, en la fiesta de las Candelas. En la comunicación se describirá fundamentalmente este destacado *dijero*, con el conjunto de joyas que lo componen, así como la significación protectora que cada una de ellas tiene, siempre para defender al niño de todos los peligros que lo acechan, al tiempo que para asegurar su sano crecimiento.

Palabras clave: dijero, dijes, amuletos, La Alberca.

Resum

Rep el nom de *dijero*, a la localitat de L'Alberca (Salamanca), pertanyent a la comarca de la Sierra de Francia, el conjunt de joies (relíquies i amulets) unides mitjançant una cinta o cadena de plata de la qual hi pengen, que es col·loca als nens, lligada per la cintura, en el moment en què van a l'església a rebre el baptisme. Un conjunt tal de relíquies i amulets, de plata, corall, atzabeja, vidre o de tela, constitueixen una mostra de joies antigues (castanya índia, creixent lunar, sonall, mà de teixó, truita articulada, figa, evangelis, xumets o pitet, perfumador, etc.) que, a part de la seva bellesa artística, tenen un caràcter protector del nen, tot constituint una mostra molt significativa de les joies tradicionals infantils de la península Ibèrica i, particularment, de l'àrea de la Meseta, tant septentrional com meridional. L'exemplar més destacat d'aquests *dijeros* pertany a l'església parroquial i es posa a la imatge del Nen Jesús, que porta la imatge patronal de la Mare de Déu de l'Assumpció, a la festa de la Candelera. En la comunicació es descriurà fonamentalment aquest destacat *dijero*, amb el conjunt de joies que el formen, així com la significació protectora que cadascuna té, sempre per defensar el nen de tots els perills que el sotgen, alhora que per assegurar el seu sa creixement.

Paraules clau: *dijero*, relíquies, amulets, La Alberca.

Abstract

In the locality of La Alberca (Salamanca), in the Sierra de Francia region, the name *dijero* is given to the set of jewellery (*dijes* [charms] and amulets) joined together on a ribbon or a silver chain, from which they all hang. These are placed on babies, tied by a ribbon, when they taken to church to be baptized. This group of charms and amulets, in silver, coral, jet, glass or cloth, constitutes an example of ancient folk jewellery (horse-chestnut, crescent moon, rattle, badger's paw, articulated trout, jet stone fist, gospels, teething ring or bib, perfumer, etc.). Apart from its artistic beauty, it protects the baby, and is a very significant example of traditional children's jewellery in the Iberian Peninsula, and particularly the *Meseta*, both north and south. The most outstanding example of these *dijeros* belongs to the parish church and it is placed on the image of the Child Jesus, who carries the image of the Virgin of the Assumption at Candlemas (2nd February). In the paper I shall fundamentally describe this outstanding *dijero*, with the group of jewels in it, and the protective significance that each of them has, to defend the child against all the dangers that lie in wait, and also to ensure his or her healthy growth.

Keywords: *dijero*, *dijes* (charm), amulets, La Alberca.

Los dijeros sobre los que vamos a tratar forman parte de un pequeño mundo –ubicado en el oeste peninsular–, en el que, en un tiempo ya perdido, las gentes investían a los niños –y, como *primus inter pares*, al Niño Jesús– con amuletos, en el momento de llevarlos al templo a cristianar, para protegerlos del mal, de todo mal posible.

Un tiempo ya perdido, que –utilizando conceptos de Walter Benjamin[1]– estaba marcado por el aura y ubicado en una lejanía ya inalcanzable para nosotros. Comprender el sentido y la función de estos dijeros nos exige realizar un itinerario por aquel tiempo, esto es, por aquella aura impregnada de una relación de sacralidad entre los seres humanos y el mundo, así como a aquella lejanía en la que se encuentra ese tiempo, tan fuera de nuestro alcance.

El mundo de las joyas, vinculado a la indumentaria tradicional antigua, tiene en la comarca salmantina de La Sierra de Francia, y particularmente en La Alberca, un marcado carácter ritual. Tanto en La Alberca como en los demás pueblos, solo aparecen las joyas, que reciben el nombre de alhajas, ya sea en las más importantes celebraciones del ciclo festivo, particularmente en la fiesta patronal de la Asunción de Nuestra Señora y en el Corpus Christi, o en los más importantes ritos de paso, como son, en la niñez, el bautizo, y en la madurez, la boda o esponsales.

Para percibir la función de las joyas o alhajas antiguas y tradicionales en la Sierra de Francia y en La Alberca, hay que tener en cuenta siempre su carácter ritual. Curiosamente, en los dos ritos de paso indicados –el bautizo y la boda–, sobre todo en el primero, prácticamente ha desaparecido el uso de las joyas, por lo que se trata ya de un uso perdido, que hemos de documentar a través de la memoria que guardamos del mismo.

Para entender el carácter de las joyas o alhajas de las que vamos a tratar, existentes aún en La Alberca, hemos de tener en cuenta que, tradicionalmente, han tenido un uso tanto sagrado como profano y que, no pocas de ellas, de tipo popular y elaboradas en los talleres de orives y plateros no solo salmantinos, sino de toda la Vía de la Plata, tienen sus correlatos en la joyería culta e incluso cortesana de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Ya que acabamos de aludir al uso sagrado y profano de estas joyas, hemos de indicar que –particularmente en el caso de las que vamos a tratar– lo tienen tanto en la iglesia parroquial albercana como en el de las familias. En determinados casos –y sobre ello contamos con documentación–, las familias ofrecen a la Iglesia determinadas alhajas, que regalan y donan a determinadas imágenes y advocaciones veneradas en el templo parroquial, particularmente a la patronal de la Asunción de Nuestra Señora.

Los dijeros de proteger y cristianar a los niños

En la España clásica de los siglos XVI y XVII –sobre todo en este último–, y aun en el tiempo más cercano a nosotros, existió la tradición, tanto en el ámbito de la corte como en los ámbitos populares y rurales, de proteger a los niños con un conjunto de joyas o alhajas suspendidas de una cinta o colonia a través de cadenillas de plata, conocidas como dijeros.

En los retratos de niñas y niños príncipes que realizaron Velázquez, Pantoja de la Cruz y otros pintores cortesanos de nuestro barroco, podemos ver a esos niños con dijeros atados a la cintura y cuyas piezas cuelgan a lo ancho de sus faldones, ocupando su parte delantera.

Estos dijeros son descritos por Leticia Arbeteta de este modo tan expresivo:

> Rozando el mundo de la superstición, se pretendía luchar contra la mortandad infantil colocando en el pecho o en el cinturón de los niños de corta edad diversas reliquias, medallas y otros elementos no religiosos, como la higa [...], viejo signo fálico mediterráneo que se consideraba de eficacia probada contra el mal de ojo. La campanilla de oro o plata servía, con su suave sonido, para espantar a las brujas, y la garra de tejón detenía a los aojadores. Castañas de agua, caracolillos, defensas de jabalí y diversas piedras se engastaron con mayor o menor riqueza, al igual que chupadores, sonajeros y otros elementos para proteger a los infantes[2].

Las piezas que suelen aparecer colgadas en los dijeros son de varios tipos, principalmente dijes –haciendo honor a su nombre–, pero también amuletos, medallas, evangelios o cajitas de plata, entre otras joyas o alhajas. Elementos todos ellos a los que se otorga, a un tiempo, un carácter de belleza y también protector, adquiriendo, así, el carácter de «una belleza que protege», como afirmara Carlos Piñel. Pero también –y no nos cansaremos de subrayar este uso– tienen un indudable carácter ritual, pues aparecen –en el ámbito popular y campesino de que tratamos– en el principal rito de paso relacionado con la niñez, como es el del bautizo, ya que estos dijeros se le colocan al niño, sujetos y atados a la cintura, en el momento de llevarlo a la iglesia a bautizar. Y, debido a ello, estaríamos también –si así podemos expresarlo– ante «una belleza ritualizada».

Los dijes o joyas-capricho –indica Leticia Arbeteta– fueron «la gran pasión del siglo»[3] XVI, ya que constituían una alternativa a los costosos joyeles. En esa época se ponen también de moda los libricos, algunos de oro, pero también los «silbatos o chiflicos, los perfumadores en forma de pomas, o jarricas, los animales, con fuerte raíz simbólica. Colgados o no de dos o tres cadenillas, darán origen a los brincos»[4].

Cada uno de esos dijeros reúne, por tanto, un conjunto de joyas o alhajas que cuelgan por lo común de sendas cadenitas de plata, suspendidas de una cinta o colonia, o cinturón, que va fijado a la cintura de los niños.

Por lo tanto, en cada uno de los *dijeros* se ponen en contacto joyas o alhajas de muy diversos tipos, como son dijes (haciendo honor al nombre), amuletos, relicarios, evangelios y medallas, por lo común. Estas piezas se caracterizan por un gran sincretismo, ya que en ellas, desde el punto de vista de la iconografía y la significación que se les atribuye, convive lo pagano con lo cristiano, así como el mundo de las creencias con el de lo religioso.

No vamos ahora a definir –por bien conocida– la tipología cada uno de los objetos que acabamos de enumerar y que conforman los dijeros. Solamente vamos a acudir a lo que indica Sebastián de Covarrubias en su extraordinaria obra *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611, sobre la voz «dix» y «dixes», por lo pertinente que resulta para definir el carácter de los dijeros que hoy tratamos. Así define Covarrubias esta voz:

> Las cositas de oro, plata, coral, cristal, sartales, piedras, y las demás menudencias que cuelgan a los niños ordinariamente al cuello para acallarlos y alegrarlos; y aun dizen también que para divertir a los que los miran para que no los aojen si les están mirando al rostro de hito en hito. Algunos dizen ser palabra inventada por las madres, quando muestran

> a los niños las cositas que relucen. Otros que es arábigo. Puede ser griego … y estos gusanillos suelen resplandecer, y los niños a todo lo que reluce llaman dix. Ir una muger cargada de dixe, es quererse tratar como niña[5].

Por una parte, Covarrubias resalta algunos tipos de dijes, bien conocidos en los inicios del siglo XVII, y, por otra, dos de sus posibles funciones: la de acallar y alegrar a los niños, y la de distraer a quienes los miran, para que no les provoquen el mal de ojo, para que no los aojen.

Pero paso a describir ya dos dijeros concretos, de los que tenemos noticia y conocimiento, existentes en la localidad salmantina de La Alberca: uno del patrimonio de la Iglesia parroquial y el otro perteneciente a una familia.

El dijero del Niño Jesús de la iglesia parroquial de La Alberca

Este dijero se encuentra entre las piezas del patrimonio de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Alberca (Salamanca). Forma parte del conjunto de joyas o alhajas de la imagen patronal de Nuestra Señora de la Asunción, una imagen vestidera, que se prepara en una de las dos andas que tiene. Esta imagen no se venera de modo habitual en la iglesia, sino solamente en determinadas las fiestas en que la imagen «se viste» en sus andas. Estas fiestas, además de la patronal del 15 de agosto, son las siguientes: Navidad y Reyes Magos, las Candelas, Pascua de Resurrección, la Asunción y la Natividad de la Virgen (el 8 de septiembre).

De entre esas fiestas, el dijero del Niño Jesús (y la propia imagen del Niño) solo aparece en la de las Candelas o Presentación de Jesús en el Templo, celebrada el día 2 de febrero. Cuando «se viste» la Virgen para esta festividad, se coloca junto a ella, protegida por su brazo izquierdo, la imagen «vestida» del Niño Jesús, al que se prende o se ata a la cintura el dijero que describimos a continuación.

Este dijero está constituido por una consistente cinta o tira tejida de fuertes hilos de varios colores, a lo largo de la cual arrancan, en casi todos los casos, cadenas de plata, o, en sendos flancos, otras cintas. Del extremo inferior de las cadenas y cintas cuelgan los distintos dijes, amuletos, medallas, evangelios y relicarios de que consta el dijero.

Actualmente está formado por un total de veintiséis piezas de distintos tipos, que son las siguientes:

> Dos evangelios, que van dentro de sendas funditas rígidas, rectangulares, de tela bordada en un caso y, en el otro, de un tejido estampado, que obedecen al llamado «arte de monjas». Se encuentran en sendos extremos de la cinta o tira del dijero.
>
> Un corazón de novia, con cinco pequeñas lágrimas o colgantes, que representarían la mano de Fathma.
>
> La figura de Santiago con el águila bicéfala, la imagen del apóstol a caballo, como medalla central, inscrita en el águila afiligranada.
>
> Dos manojos de coral sujetos a la cadena en sus extremos superiores por sendos engastes de plata.

Una medalla calada con el anagrama de María.

Dos esquilas de plata.

Un cascabel de plata.

Un sonajero o cascabelera de plata, con mango alargado y con el cuerpo del sonajero afiligranado, del que penden unos cascabelitos o sonajas.

Una garra de tejón engastada en plata para unirse con la cadena.

Dos chupadores de niño, ambos engastados en plata, uno de piedra lechosa y el otro de cristal, recorrido por una línea espiral de color.

Dos crecientes lunares o medias lunas de plata; uno de ellos con la figura de un niño desnudo de medio bulto, y el otro, calado, con el anagrama de María y, sobresaliendo, una piedra de cristal engastada en boca de plata.

Una tablilla o patena, de plata sobredorada, aproximadamente cuadrada, con la figura de la cruz grabada y con elementos vegetales afrontados en el anverso y, en el reverso, elementos geométricos (un gran rombo) y vegetales.

Una trucha articulada de plata.

Una castaña india sujeta con un cerco de plata en forma dentada, y con una arandela para fijarla a la cadena.

Una caja o estuche de plata, casi cuadrado, con el anagrama de María por un lado y el de IHS con los tres clavos de la Pasión (una de las armas Christi), por el otro. Acaso también, por su forma, esta caja o estuche haya tenido la función de contener unos evangelios.

Una caja o estuche plateado –posiblemente de procedencia foránea, pues es de una tipología ajena a las joyas peninsulares–, con la representación de la cruz grabada sobre el monte Calvario por un lado y, por el otro, una inscripción, también grabada, con algún tipo de alfabeto eslavo o bizantino.

Cuatro relicarios de distintos tipos.

Una joya a modo de rosa de pecho o flor de plata, con cristales de colores engastados y sujetos por bocas de plata, azul en el centro; y de colores rosa y verde, alternando, como para formar pétalos; y con una suerte de lazo afiligranado sobre ella, con cristal azul engastado en su centro, que es el elemento de unión con la cadena de la que cuelga.

Este dijero, que solo se utiliza en la fiesta indicada de la presentación de Jesús en el templo, con una clara función de purificación de la madre y de cristianar al hijo, tiene un claro carácter ritual, que, como indicábamos al principio, es una de las funciones más importantes del uso de las joyas o alhajas en el mundo popular campesino. Sus piezas, de carácter sincrético, también tienen un claro carácter protector; de hecho, enseguida hablaremos de las significaciones en este sentido de los distintos dijes y amuletos que llevan estos dijeros.

Posiblemente –aunque este extremo no lo tenemos documentado en este caso; sí, en cambio, en el de otras joyas–, este dijero, o algunas de sus piezas, haya sido donado a la Virgen y el Niño por algún vecino o vecina donante, haya sido o no mayordomo o mayordoma.

Existen referencias documentales sobre este dijero, descrito primero por el arqueólogo y etnógrafo agustino César Morán Bardón, y posteriormente mencionado por Antonio Cea. La referencia de Morán a este dijero de la iglesia parroquial de La Alberca, que sin duda tuvo ocasión de conocerlo y analizarlo, es muy temprana, data de un artículo publicado en 1931[6]. No podemos aquí detallar la descripción que hace sobre los dijes que van colgados de cada una de las cadenas, pero sí podemos indicar el carácter y la función que Morán les atribuye, tal y como se utilizan en La Alberca.

En La Alberca –indica Morán–, ponen a los niños, cuando están en mantillas, una serie de dijes enlazados a un cordón, atado atrás; «son de plata –indica–, o con engarce y cadenas de lo mismo, para vestir de gala. Para diario los llevan de hierro o de hoja de lata y alambre corriente»[7].

Y, para explicar la función que las madres albercanas atribuyen a estos dijeros que colocan a sus niños, indica:

> Con dijes así van los niños de La Alberca medio sepultados en brazos de sus nodrizas. Al principio de la vida es cuando hay que tener más precauciones para que no se malogre la criatura. Los de La Alberca han acudido a los astros, a los tres reinos de la naturaleza, al paganismo, al cristianismo, a las tradiciones prehistóricas, para que todo proteja al tierno pimpollo que tiene todavía una existencia muy delicada[8].

Morán subraya, así, el carácter protector de los dijeros respecto a los niños que los llevan; también su carácter sincrético, esto es, la huella en ellos de antiguas tradiciones que se remontan a tiempos prehistóricos, así como al paganismo y al cristianismo; y, en cuanto a sus materiales, su procedencia de los tres reinos de la naturaleza: el mineral y vegetal, el animal y las elaboraciones humanas.

Antonio Cea ha documentado también este dijero en una exposición que se celebrara en Zamora en 1992, sobre *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*[9]. Y María Antonia Herradón Figueroa[10], en su trabajo sobre las joyas albercanas del traje de vistas femenino, particularmente las de las brazaleras, describe también algunos amuletos semejantes a los que aparecen en este dijero. También lo menciona Carlos Piñel en su estudio sobre la joyería popular en el occidente castellano y leonés[11].

Un dijero familiar albercano

Posiblemente aún se conserven dijeros en La Alberca, pertenecientes a los patrimonios familiares albercanos, pese a lo mucho que –desgraciadamente– se han vendido a anticuarios y chamarileros. Nosotros, para mostrar el antiguo uso ritual en La Alberca de poner dijeros a los niños para llevarlos a la iglesia a cristianar o bautizar, vamos a describir un dijero que conocemos, perteneciente a una familia de este pueblo, para que quede documentado.

Consta de una vistosa cinta o colonia, de la que penden diez cadenillas de plata, en cuyos extremos inferiores se sujetan, colgando de ellas, otros tantos dijes, joyas y amuletos. Los diez elementos o piezas de este dijero son los siguientes:

> Castaña india, con cerco de plata, formando medias hojas y con un sogueado recorriendo el cerco.

Colmillo de jabalí, posiblemente, o de otro animal, engastado en plata.

Bollágara de plata, articulada en dos medias esferas, acaso para contener algo en su interior (versículos, perfumes…).

Garra de tejón, engastada en plata.

Creciente lunar o media luna, de plata calada, con el anagrama de María (como uno de los dos que describíamos en el dijero del Niño Jesús.)

Esquila de plata.

Higa de azabache, engastada en plata.

Medalla de plata de la Virgen de la Peña de Francia, con la figura recortada y entronizada, en cuyo reverso aparece en mayúsculas la «F» de Francia.

Tarro transparente de cristal o perfumero, con engastes de plata en su base y en su boca, por la que se une a la cadena.

Rama de coral, engastada en plata por sus dos extremos.

Cuando éramos niños, vimos, al menos en una ocasión, utilizar este dijero para llevar a un niño de esa familia a bautizar a la iglesia albercana. Varios son los dijes y amuletos –como hemos tenido ocasión de comprobar– comunes y coincidentes en los dos dijeros que hemos descrito, tanto el parroquial como el familiar. Y no es extraño, si tenemos en cuenta las significaciones de protección que se atribuyen a estos amuletos y dijes y de los que vamos a pasar a tratar, aunque sea de modo muy sintético.

La función protectora de los dijeros

Si bien estos dijeros han tenido, tradicionalmente, en La Alberca, un carácter ritual (es el caso del utilizado por la imagen del Niño Jesús, para llevarlo en la fiesta de las Candelas o de la presentación de Jesús en el templo; y, en el de las familias, albercanas, para ponérselos a los niños, cuando los llevaban a bautizar o cristianar a la iglesia), también se les ha atribuido otro –importantísimo– protector, del que ya diera cuenta, como veíamos, César Morán.

Por ello, vamos a pasar a indicar los dijes y amuletos más significativos y utilizados por ambos dijeros descritos y a indicar el tipo de protección que se les ha atribuido tradicionalmente en nuestro amplio contexto peninsular y europeo.

Para ello –aun renunciando a realizar citas concretas, por el propio carácter de la comunicación–, nos vamos a basar en los autores y autoras que han estudiado este carácter protector que se les ha atribuido a dijes y amuletos, como, por ejemplo, a Rafael Salillas, Carmen Baroja o Concepción Alarcón Román, entre otros[12].

Los dijes y amuletos sobre los que vamos a indicar ese carácter protector y profiláctico que tradicionalmente se les ha atribuido son la castaña india, los chupadores, el colmillo de jabalí, el llamado corazón de novia, el creciente lunar o media luna, la esquila o campanilla, el sonajero o cascabelera, la garra de tejón, la higa, la rama de coral y la trucha articulada, y dejaremos

aparte piezas como las medallas (de claro carácter protector en el cristianismo), los relicarios o los perfumeros.

La castaña india

Amuleto muy común en toda España, a la castaña india se le atribuye virtud contra males como el usagre, la erisipela, el dolor de oídos, las hemorroides o el reumatismo. Y es considerada especialmente eficaz contra los efectos de las corrientes de la atmósfera, que causan parálisis y distorsionan los miembros; así como contra el mal de ojo. En los dijeros, va engarzada en plata y suspendida de una cadena.

Los chupadores

Suelen elaborarse con vidrio, piedras o imitaciones como zafiro o cristal de roca. Hay chupadores cromáticos, como pequeñas barritas transparentes, recorridas por una espiral de colores vivos, como pueden ser el rojo, el blanco o el azul. Los llevan los niños, junto con otros amuletos y sonajeros, para conseguir una buena dentición, así como para aliviar sus encías doloridas. También se les atribuye virtud contra el mal de ojo, por sus excitantes colores e indeterminadas formas, que contribuyen a desviar las malas miradas.

El colmillo de jabalí

En los dijeros de los niños aparece también un colmillo de jabalí, o de algún otro animal, y posee efectos profilácticos y apotropaicos. Pero también se les ponían a las caballerías y solían llevarlo las madres lactantes. Se les atribuyen virtudes y propiedades para los pechos y la lactancia, para conseguir una buena dentición y contra el mal de ojo.

Corazón de novia

Es una joya o alhaja que, si bien vemos colgada en el principal dijero albercano que hemos descrito, también –en esa localidad– llevaban las prometidas y las que se casaban, colocado en el lado izquierdo del cuerpo, a la altura del corazón. Tiene unas claras simbolizaciones cristianas de caridad y amor, así como de triunfo en las empresas vitales y de protección de quien lo porta contra el espíritu del mal.

Creciente lunar o media luna

Tradicionalmente, se han elaborado con plata o, de modo más humilde, con hierro. Eran fabricados por los herreros para días especiales y señalados (el Jueves Santo, la Ascensión, etc.) y eran bendecidos o se sumergían en agua bendita. En ocasiones llevan adornos suplementarios, como, por ejemplo, el símbolo mariano de la cuadrifolia o rosa de Jericó. Se les atribuye virtud contra el alunamiento, pero también para conseguir un buen parto o una buena lactancia, así como un carácter protector contra brujas, contra la fascinación y las malas influencias.

La esquila y el sonajero o cascabelera

En los dijeros aparecen objetos vinculados con la sonoridad, como las esquilas y los sonajeros o cascabeleras, e incluso los cascabeles exentos. Las esquilas o campanillas de plata se colocan tanto en los trajes de cristianar los niños como en las brazaleras de las mujeres. Por su sonido agradable, alejan el mal. Y, en la provincia de Salamanca, donde estamos, se tienen por virtuosas contra el dolor de oído. Se cree también que, por su sonido, estimulan en los niños el desarrollo de la audición.

Los sonajeros de plata son muy variados y hermosos. En ocasiones llevan una sirena con cola de pez, aunque los hay también de otros tipos, con figura de león, de lagarto, etc. Se tienen por virtuosos contra el aojamiento o la fascinación; también para dar fuerza y poder a los niños, así como para prevenir el mal de ponzoña, con inflamaciones o erupciones cutáneas.

La garra de tejón

No falta tampoco la garra de tejón engastada en plata, que ya aparece documentada en *La Celestina*, a finales del siglo XV, y que era un amuleto muy usual en la corte española de los siglos XVI y XVII. Era usado por las mujeres y los niños contra el mal de ojo, los celos y la envidia. Pero también se utilizaba en las cuadras, para los animales, con el fin de evitar malos efluvios. También se creía que la piel de tejón, sobre la silla de las caballerías, prevenía el aojamiento.

La higa

El amuleto de la higa de azabache es característico de España; y también las hay de coral y de cristal. En la parte de la palma, suelen estar grabadas, en ocasiones, con medias lunas, corazones, flores de lis, rosas de Jericó y otros adornos simbólicos. Se considera un amuleto eficaz contra los celos, la envidia y el mal de ojo.

La rama de coral

Desde la Antigüedad, tanto las mujeres como los niños han llevado el coral como amuleto, pues, por su color, está relacionado con la sangre como principio vital. Y, tanto el coral en general, como, en particular, la rama de coral –que aparece en nuestros dijeros– se han considerado protectores contra el alunamiento, el mal de ojo, los vómitos, el torbellino, los rayos y son muy eficaces para restañar la sangre.

El pez o trucha articulada

El pez articulado de plata ha sido un amuleto muy utilizado y visible en la provincia de Salamanca, particularmente en la Sierra de Francia y en La Alberca, donde se conoce como trucha articulada. Cuelga de las brazaleras del llamado traje de vistas femenino y de las indumentarias de los niños, particularmente de los dijeros de llevarlos a bautizar o cristianar. Se les atribuyen propiedades para que los niños comiencen a hablar; y también tiene un simbolismo de reproducción y fertilidad.

Coda

Ritualidad, protección, preservación de la salud y del crecimiento del infante que lo porta, el dijero de cristianar a los niños es un conjunto de joyas o alhajas documentado a lo largo de nuestra historia moderna, tanto en los ámbitos cultos y cortesanos como populares, tanto en los urbanos como en los rurales. Participa, al tiempo, de lo sagrado y de lo profano; encarna todo un mundo de creencias que hunde sus raíces en un paganismo precristiano, pero que se cristianiza con toda naturalidad al ser llevado a la iglesia para el rito del bautismo del recién nacido.

La belleza en los dijeros radica más allá del mero adorno, pues está al servicio de la ritualidad y de la protección de una vida humana que comienza su andadura en el mundo. Sus valores simbólicos son indudables; están relacionados con los ya indicados de la protección y con la salud; pero también con otros muchos valores con los que, desde antiguo, se han asociado las joyas o alhajas, como, por ejemplo, el saber superior, la compasión, las verdades profundas y espirituales, el amor, el valor y la discreción, la inocencia y la pureza, la constancia y la prosperidad…

Porque, como ha intuido oscuramente el ser humano desde los orígenes, la belleza ennoblece y dignifica a quien la porta, lo hace mejor, como ocurre en el caso de estos dijeros que, en La Alberca, se han utilizado tradicionalmente para cristianar a los niños y se han puesto también al propio Niño Jesús, como infante arquetípico.



Figura 1
Dijero del Niño en la fiesta de las Candelas, algunos dijes, La Alberca.



Figura 2
Dijero del Niño en la fiesta de las Candelas, conjunto, La Alberca.



Figura 3
Dijero particular de una familia utilizado para cristianar a los niños, La Alberca.



Figura 4
La Virgen de la Asunción con el Niño en la fiesta de las Candelas, La Alberca.

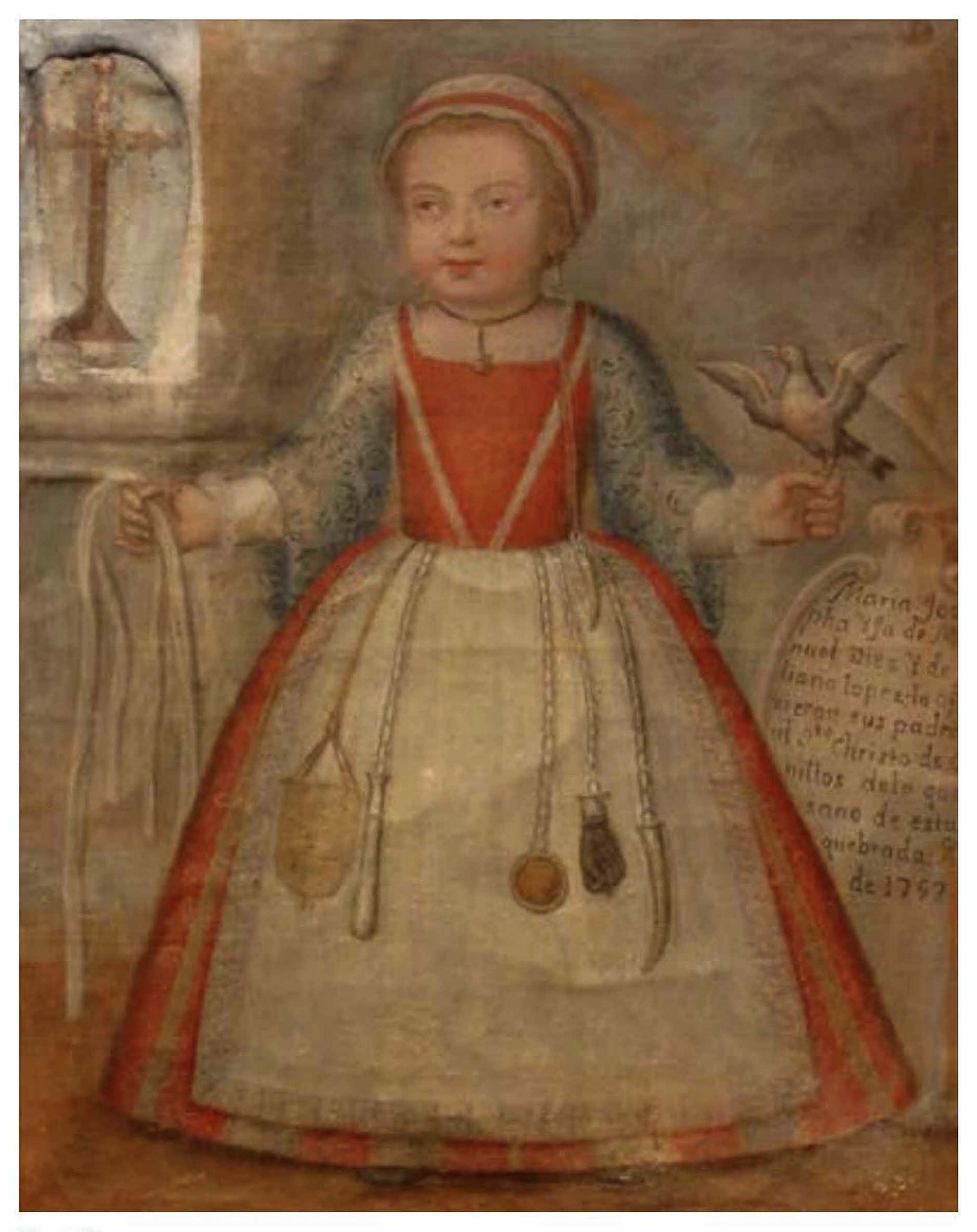


Figura 5
Santo Cristo de Hornillos, exvoto de 1757, niño con un dijero a la cintura, Salamanca.

NOTAS

1. Cf. Benjamin, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, Colección Ensayistas 91, 1973, pp. 15-57. ISBN 9788430610914.

2. Arbeteta Mira, L. La joyería española de los siglos xvi al xx. En Bartolomé Arriaza, A. (coord.). *Summa Artis. Historia General del Arte*, XLV. Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 224. ISBN 978-84-239-5489-6.

3. Arbeteta Mira, L. *Cit. supra*, p. 198.

4. *Ibid.*, p. 200.

5. De Covarrubias Orozco, S. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Castro Maldonado, F.; Camarero, M. (eds.). Madrid: Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1995, p. 479. ISBN 9788470396854.

6. Morán Bardón, C. Datos etnográficos. *Revista de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, tomo X, Madrid, 1931. Recogido en Frades Morera. M. J. (ed.). *Obra etnográfica y otros escritos. II. Zamora. León. Reino de León*. Salamanca: Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Serie Abierta, 7, 1990, pp. 285-302.

7. Morán Bardón, C. *Cit. supra*, p. 288.

8. *Ibid.*, p. 290.

9. Cf. Cea Gutiérrez, A. *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*. Zamora: Caja España, Obra Cultural, 1992.

10. Cf. Herradón Figueroa, M. A. *La Alberca. Joyas*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2005. ISBN 978-84-8181-249-7.

11. Cf. Piñel Sánchez, C. *La belleza que protege. Joyería popular en el occidente de Castilla y León*. Zamora: Fondos Etnográficos de Caja España, 1998.

12. Cf. Alarcón Román, C. *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987. ISBN 978-84-505-6960-5. Baroja, C, *Catálogo de la colección de amuletos*. Madrid: Trabajos y Materiales del Museo del Pueblo Español, s. a. [1945.]. Salillas, R. *La fascinación en España. Brujas, brujerías, amuletos*. Barcelona: MRA Ediciones, Colección Aurum, 2000. ISBN 978-84-88865-53-3.



Representações fito e zoomórficas na joalharia em Portugal no século XIX

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa[1]
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto

Resumen

En Portugal, a lo largo del siglo XIX, especialmente en los dos últimos tercios del siglo, los motivos vegetales y los animales son los que más aparecen en joyería. Las decoraciones vegetales, más comunes, evolucionaron desde representaciones más estilizadas a otras más realistas. Al mismo tiempo, tanto en temas de gusto como de modelos utilizados, no hay que olvidar que la joyería portuguesa se enmarca en la producción europea, siendo especialmente influyentes la joyería inglesa y la francesa. Algunos libros de diseños de joyas portuguesas, que funcionan como probables catálogos de tiendas de orfebres, ofrecen varias soluciones de plantas y animales en la aplicación de adornos de tocado, pendientes, pulseras, collares o alfileres.

Entre los animales más comúnmente utilizados, se encuentran las aves y las serpientes. A finales del XIX, existió una especial predilección por los animales fantásticos. Entre las plantas, las uvas muy del gusto del segundo tercio del ochocientos, mientras que las flores estuvieron siempre presentes en las joyas, recurriendo a materiales diversos para su aplicación, desde los diamantes a los corales, de las perlas a las turquesas.

Las técnicas como el esmalte, con sus distintos cromatismos, crearon adornos con fuerte sentido realista, sobre todo en la representación de follajes, de los que el retrato dio testimonio en numerosos ejemplos.

Palabras clave: motivos vegetales, motivos animales, esmalte, retrato.

Resum

A Portugal, all llarg del segle XIX, especialment als dos últims terços del segle, els motius vegetals y els animals són els que més apareixen en la joieria. Les decoracions vegetals, més comuns, van evolucionar des de representacions més estilitzades a d'altres més realistes. Al mateix temps, tant en temes de gust com de models utilitzats, no s'ha d'oblidar que la joieria portuguesa s'emmarca dins la producció europea, sent especialment influents la joieria anglesa i la francesa. Alguns llibres de dissenys de joies portugueses, que funcionen com a probables catàlegs de botigues d'orfebres, ofereixen diverses solucions de plantes i animals dins l'aplicació d'adorns de tocat, pendents, polseres, collars o agulles.

Entre els animals més comunament utilitzats, es troben les aus i les serps. A finals del XIX, existia una especial predilecció pels animals fantàstics. Entre les plantes, el raïm era molt del gust del segon terç del vuit-cents, mentre que les flors eren sempre presents a les joies, recurrent a materials diversos per a la seva aplicació, des dels diamants als corals, de les perles a les turqueses.

Les tècniques com l'esmalt, amb els seus diferents cromatismes, van crear adorns amb fort sentit realista, sobre tot dins la representació de fullatges, dels quals el retrat va donar testimoni en nombrosos exemples.

Paraules claus: motius vegetals, motius animals, esmalt, retrat.

Abstract

In Portugal, throughout the nineteenth century, and especially in the last two thirds of it, floral and animal motifs appear the most in jewellery. Floral decoration, more common, evolved from more stylized representations to other, more realistic ones. At the same time, in both questions of taste and the models used, it must not be forgotten that Portuguese jewellery falls within European production, English and French jewellery being especially influential. Some books of Portuguese jewellery designs, which probably function as catalogues in precious metalworkers' shops, offer several floral and animal designs in the application of decoration for headdresses, pendants, bracelets, necklaces and hairpins.

Birds and snakes are some of the most commonly used animals. In the late nineteenth century, there was a special predilection for imaginary creatures. As for plants, grapes were very much in vogue in the middle third of the nineteenth century, while flowers were always present in jewels. Different materials were used for their application, from diamonds to corals, pearls to turquoises.

Techniques such as enamelling, with its different colouring, created highly realistic ornaments, above all in the representation of foliage, to which portraiture bore witness in numerous examples.

Keywords: floral motifs, animal motifs, enamelling, portraiture.

Introdução

Ao longo do século XIX, e com especial incidência nos últimos dois terços da centúria, os elementos decorativos vegetais e animais constituíram alguns dos principais motivos componentes dos adornos preciosos em Portugal, tal como no Mundo Ocidental. As ornamentações vegetalistas, mais comuns, revelaram-se transversais a toda a centúria, tendo evoluído de representações estilizadas para outras mais realistas, em certos momentos deste período cronológico. Os animais, com figuração mais comedida, marcaram igualmente a sua presença na joalharia do período.

Ourives e clientela aderiram a tais ornamentos, sendo objectivo deste estudo caracterizar tanto a produção como o uso, em Portugal, de exemplares decorados com animais, flores e ramagens, aferindo também as distintas técnicas utilizadas para a sua figuração. Simultaneamente, não pode ser esquecido o seu enquadramento na produção europeia coeva, matriz do gosto e dos modelos utilizados, havendo a referenciar a joalharia inglesa e francesa como especiais inspirações para a materialização destes objectos.

Certos livros de desenhos de jóias portuguesas, que publicámos anos atrás, e que funcionavam como os prováveis catálogos de estabelecimentos comerciais de ourivesaria, oferecem diversas soluções fito e zoomórficas para a execução de ornamentos preciosos de toucado, brincos, braceletes, colares, pendentes ou alfinetes.

Entre os animais mais comummente utilizados, encontram-se as aves e as cobras, estas apreciadas para integrar o motivo central de certos alfinetes e pulseiras[2]. Já nos finais da centúria, assistiu-se a uma especial predilecção pelo recurso a animais fantásticos.

Quanto às plantas, as uvas constituíram, por exemplo, um motivo decorativo ao gosto do 2.º terço de Oitocentos – transversal a outras artes metálicas –, enquanto as flores foram usadas em permanência na decoração das jóias, recorrendo a materiais diversos, que iam desde os diamantes aos corais, das pérolas às turquesas.

Técnicas como cravação de gemas e a esmaltagem, com os seus distintos cromatismos, criaram adornos com forte sentido realista, sobretudo na representação de folhagens, de que o retrato deu testemunho – como noutros casos acima referenciados –, através de numerosos exemplos[3].

Uma grande diversidade de motivos vegetalistas

Os motivos vegetalistas encontram-se presentes ao longo da história da joalharia de uma forma intensa, se bem que mais ou menos presentes de acordo com o período cronológico em questão.

Os finais de Setecentos são invadidos por múltiplas formas florais em brincos, pregos e trémulos de toucado. A iconografia da época faz frequente alusão a estas jóias de grande apelo estético e cromático, com recurso às variadas e disponíveis gemas brasileiras, acentuadas

pelo recurso às folhetas metálicas de diversas cores. Por vezes, as flores são realistas, nelas se observando margaridas, amores-perfeitos, dálias, malmequeres[4], outras são mais estilizadas, assemelhando-se quase a estrelas.

A sua presença encontra-se devidamente documentada com frequência, por constituírem uma presença assídua nos espólios do período. A título exemplificativo, na ilha Terceira, no inventário dos bens por morte do Capitão Inácio Xavier da Costa Franco, em 1804, surgem referenciados uns brincos de orelhas de amores-perfeitos grandes, no valor de 2$000 réis[5]. Também na vizinha ilha de São Miguel, outro inventário, datado de 1781, com exemplares pertencentes a D. Ana Jacinta Botelho da Câmara, mulher do capitão-mor Guilherme Fisher Borges Rebelo, faz alusão a dezassete *tremolas ou flores de cabeça de Senhora*, de distintos tipos e com gemas diversas, valoradas em 34$000 réis[6].

No século XIX, como chamou a atenção Clare Phillips, "Naturalistic motifs such as flowers, vines butterflies and doves were widely popular, with sentimental meanings conventionally attached to different flowers (...). The serpent remained a powerful and much used motif, usually depicted bitting its tail to symbolize eternity"[7]. Estes motivos fito e zoomórficos europeus oitocentistas tiveram na denominada *joalharia vitoriana* um mote de inspiração, se bem que a joalharia francesa continuasse a representar, para a Europa, uma matriz referencial.

Ao longo da primeira metade de Oitocentos, verificou-se, numa primeira fase, a estilização dos elementos ornamentais, o que também proporcionou o recurso a elementos vegetalistas com idêntico tratamento, facto visível em desenhos de colares pertencentes ao acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, em Lisboa [figura 1][8]. No segundo quartel, a opção recai em elementos decorativos progressivamente mais volumosos, com flores corporizando as fitas de colares, como o que apresenta a benfeitora D. Engrácia Roberta Simões, no seu retrato pertencente à Santa Casa da Misericórdia do Porto [figuras 2 e 3][9].

Uma das figurações vegetais que a joalharia europeia[10] adoptou com maior frequência, por vezes com resultados de certo aparato, sobretudo no 2.º quartel do século em estudo, diz





Figura 2
Retrato de D. Engrácia Roberta Simões, por João de Almeida Santos, 1836. Fotografia de Luís Ribeiro. Colecção da Santa Casa da Misericórdia do Porto.



Figura 3
Pormenor do retrato de D. Engrácia Roberta Simões, com a figuração de colar de diamantes cravados em prata e com a presença de elementos de ligação de ouro, ca. 1830. Fotografia de Luís Ribeiro.



Figura 4
Dois desenhos de ramos de ornamentação de toucado com a figuração de folhas de videira e cachos de uvas. Integra álbum de desenhos de jóias, provável catálogo de ourives do ouro. Pós 1830, f. LIX. Colecção da casa José Rosas, Porto.

respeito a peças com representações de parras e cachos de uva. Dois catálogos de jóias desse período, um deles de um ourives portuense[11] e outro coevo[12] [figura 4], mas cuja origem não foi possível determinar, possuem numerosos modelos com estas figurações, corporizando jóias de cabeça em forma de ramagem, bem como colares e brincos. O número de desenhos aí presentes permite apontar com clareza para que estes motivos e formas faziam parte do repertório da época, conquanto não tenhamos uma ideia concreta da frequência com que foram realizados, pois o levantamento de jóias oitocentistas encontra-se ainda muito longe de estar efectuado, em virtude da imensa maioria das peças pertencer a colecções particulares. Os acervos estatais são, para esta centúria, muito residuais, sobretudo os de peças pertencentes à segunda metade do século[13].

Num catálogo de ourives não identificado, provavelmente portuense, possuidor de grande conjunto de desenhos de adornos preciosos da primeira metade do século XIX, torna-se evidente a opção pela escolha de motivos fitomórficos, destinados a ornar, através do uso de flores, algumas das principais tipologias de jóias figuradas, designadamente dos ramos de toucado. Os cachos de uvas alcançam especial predilecção em algumas das peças: vemo-los em brincos e arrecadas, colares, bandós, diademas ou em ramos de toucado. Num caso particular de um conjunto de colar e brincos, visualiza-se a opção entre os pendentes auriculares com cachos de uva ou com cornucópia ornada com o mesmo motivo. Das arrecadas e cornucópias brotam flores mais ou menos estilizadas; para as fitas dos colares escolhem-se diversos modelos florais de modo a formar a respectiva composição e os ramos de toucado espraiam-se em ensaios sobre o uso das mais distintas flores[14].

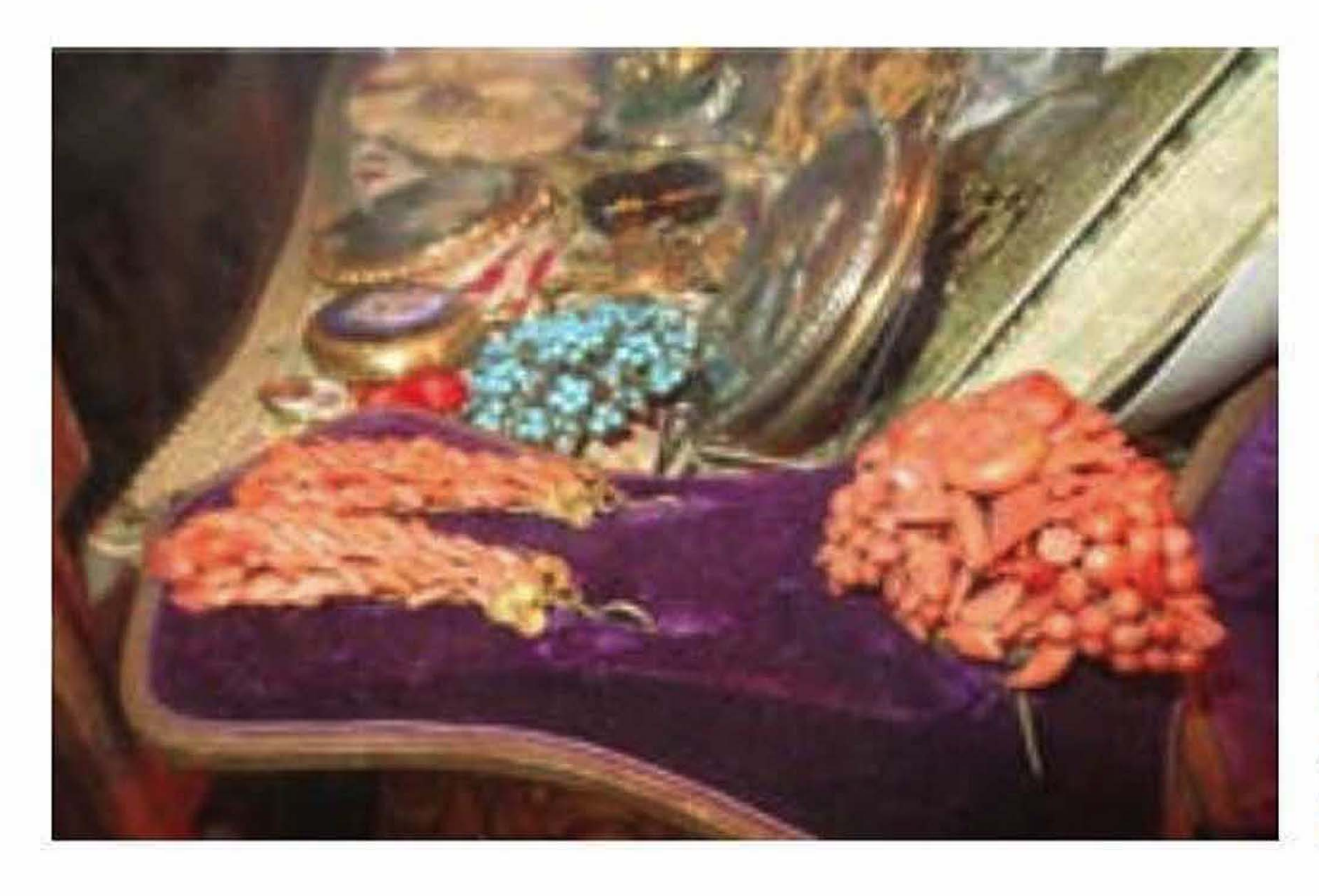


Figura 5
Meio adereço formado por alfinete e par de brincos com corais em flores e outros elementos fitomórficos, com seu estojo; 2.ª metade do séc. XIX. Colecção particular.

Na primeira metade da centúria de Oitocentos, verificou-se um pouco por todo o Mundo Ocidental o uso de jóias com motivos florais e ramagens recorrendo a pequenas pérolas, tão diminutas que receberam o nome de *pearl seeds*. A tradição oral apontava para a possibilidade de se tratar de um trabalho de freiras, tal a paciência para a elaboração dessas peças, mas não encontrámos ainda nenhuma evidência desse facto. Certo é que a sua presença em catálogos de leilões e acervos museológicos aponta para a respectiva abundância, o que sucede noutros países europeus, como Inglaterra[15], de onde é provável possa ter chegado esta influência. Em termos tipológicos, deu origem a grandes adereços, compostos por flor de toucado, colar, par de brincos, alfinete e par de pulseiras, mas também existem peças isoladas, em que a matriz era, essencialmente, a figuração floral[16].

A presença dos corais [figura 5] constituiu também uma nova oportunidade para a identificação do uso vegetalista nos adornos femininos, sobretudo com o recurso a flores, frutos e outros elementos. A vinda do coral de Itália já trabalhado representa uma versão veiculada pela tradição, mas ainda a necessitar de documentação para o caso português. O seu uso foi generalizado pela Europa[17]. Alfinetes, brincos e pulseiras contam-se entre as tipologias que recorriam a tais motivos ornamentais na sua estruturação.

Por meados de Oitocentos, fizeram furor por toda a Europa os ramos florais, e entre eles[18] uma versão que ficou conhecida pela sua designação francesa e que teve aplicação essencialmente a três níveis: centro de colar, brincos e, sobretudo, alfinetes. Trava-se do modelo de *pampilles*, cujo centro se ornava de elementos florais, rematando os pingentes em setas invertidas, delgadas, e com um certo efeito cénico. Diversos desenhos para alfinetes e colar usando esta solução podem ser observadas no mencionado catálogo iniciado por José António Mourão, sendo mais tardias, que a parte principal do livro, iniciado em 1830. O protótipo é seguido de uma forma mais ou menos rigorosa neste catálogo, em que os elementos vegetalistas invadem as fitas de colares e os respectivos centros, desabrochando em flores. Outras vezes são os brincos que seguem este modelo, conjuntamente com ensaios para alfinetes com gostos variados. Mais raramente, observamos a combinação com um pássaro central. Datarão, provavelmente, de meados de Oitocentos[19].

Um conjunto de grande efeito visual recorrendo a peças de *pampilles*, perpetuado pela representação pictórica, pertenceu à condessa de Alpendurada, D. Josefina Augusta Vieira de Magalhães. No seu retrato pintado por João António Correia, em 1863, a titular usa um conjunto da moda formado por aquelas três tipologias, cravadas de diamantes [figuras 6 e 7][20]. Outro retrato, este mais recente, de D. Carolina Augusta da Costa, mulher do capitalista portuense Arnaldo Ribeiro Barbosa, e pintado em 1880 por José Alberto Nunes, permite evidenciar o uso de um colar com elementos florais e um grande alfinete com ramo, para além de uma flor de toucado. Tais adornos poderão constituir parte das peças avaliadas por morte de sua mãe, D. Balbina Clara da Costa, em 1873[21]. Aliás, para o período em questão, este género pictórico é fértil em representações de jóias vegetalistas, ao invés de figurações zoomórficas, assinalavelmente mais raras em termos figuração na pintura.



Figura 6
Retrato da condessa de Alpendurada, por João António Correia, 1863. Fotografia de Stefan Alves. Colecção da Casa da Companhia, Paço de Sousa.



Figura 7
Pormenor do conjunto de brincos, colar e alfinete de pampilles com diamantes. Fotografia de Stefan Alves.

Durante o segundo terço de Oitocentos até cerca de 1880, foram realizados em grande número alfinetes e brincos de ouro com formas vegetais realçadas através do recurso a esmalte policromo, mas com predominância para o azul (ou azuis) ou o branco [figura 8]. Em geral em forma de folhas ou flores, os esmaltes nelas utilizadas constituíram uma forma de realçar a beleza dos elementos ornamentais e conferiam, por vezes, uma policromia que em muito valorizava as peças. A iconografia do período, designadamente o retrato a óleo, fornece-nos múltiplos exemplos do uso deste tipo de adornos preciosos, demonstrando a sua popularidade entre as elites possidentes[22].

Entre 1865 e 1879, o contraste do ouro da cidade do Porto Vicente Manuel de Moura (1815-1908) avaliou, no exercício das suas funções, milhares de jóias existentes na área geográfica abrangida pela sua jurisdição. Nesses importantíssimos documentos, existentes no Arquivo Histórico da Casa da Moeda, em Lisboa, sistematizados e dados à estampa há alguns anos, surgem elencadas numerosas jóias com elementos vegetalistas descritos. Tais são os casos, por exemplo, das seguintes tipologias[23]:

a) Alfinetes com flor, ramo ou raminho, túlipa.

b) Botões com raminhos, de amor-perfeito, de folhas e folhinhas, de ramo, de túlipa;

c) Brincos com ramos ou raminho, de amor-perfeito, de bolota, de parreira ou de tulipa;

d) Colares com flor;

e) Pulseiras com flores, com ramo ou com tulipa.

Para terminar esta referência a jóias com figurações fitomórficas, aludamos a um alfinete da casa Leitão & Irmão, de finais do século XIX, que pertenceu aos condes de Anadia e que surgiu à venda num leilão[24] [figura 9]. De dimensões assinaláveis e forte impacto visual, esta jóia possui a forma de um ramo floral, ornamentado com diamantes cravados em prata, disseminados por flores, botões, folhagem e laço. O estojo, com o "A" (de Anadia) encimado por coronel



Figura 8
Alfinete de ouro em forma de folha com aplicação de esmalte branco, 2.º terço do séc. XIX. Fotografia do Autor. Colecção particular.



Figura 9
Alfinete em forma de ramo com diamantes cravados em prata e estrutura de ouro, último quartel do séc. XIX, da casa Leitão & Irmão, com estojo de veludo vermelho. Cabral Moncada Leilões, Leilão de 10 de Dezembro de 2012, lote n.º 211.

condal, possui no interior da sua tampa, a dourado, as coroas real de Portugal e imperial do Brasil, encimando a indicação da casa Leitão & Irmão, numa alusão a que este estabelecimento era fornecedor de ambas[25].

2. Os animais na joalharia portuguesa de Oitocentos

No último quartel de Setecentos registam-se já, em Portugal, algumas peças de joalharia com a forma de animais, sobretudo pássaros e insectos. Experiências pré-românticas encontram-se documentadas na cidade do Porto, quando, em 1786, o ourives do ouro João de Sousa Teles leva junto do ensaiador do ouro António Martins da Cruz para aferir a legalidade do metal umas plumas com passarinhos de asas abertas[26]. Isto representa uma forma do pré-romantismo, de acordo com as premissas fixadas por Shirley Bury no seu estudo modelar[27]. No acervo do Museu Nacional de Arte Antiga existem testemunhos destas tipologias de jóias designadamente um correspondendo àquelas peças executadas no Porto e outra, um pássaro com dois corações entrelaçados pendentes[28].

A princesa do Brasil, D. Maria Francisca Benedita, aderiu à moda das jóias com animais, havendo referência a uma peça em forma de borboleta, tratando-se possivelmente de um adorno de toucado, executada pelo importante ourives lisboeta João Paulo da Silva, em 1797, num gasto, entre outras peças, de 85$000 réis[29]. Esta, aliás, era uma moda comum em toda a Europa, com os insectos a invadirem toucados, nos tais *jardins de Primavera* de que falava Leonor d'Orey[30].

Entrados na centúria oitocentista já com a tradição de execução de algumas jóias com figurações zoomórficas, será porém neste século que estas serão mais valoradas, sobretudo a nível dos insectos, pássaros e cobras. Contudo, não podemos deixar de registar que, no universo da joalharia, continuam a imperar os motivos vegetalistas enquanto repertório ornamental preferido, como deixámos visto *supra*.

Um dos retratos mais expressivos quanto ao uso de jóias com figurações zoomórficas data de meados de Oitocentos e representa de D. Lucrécia Júlia Doroteia Teixeira de Figueiredo, da Casa do Santo, em Fafe, no Norte de Portugal [figura 10]. Saído das mãos do prolífico



Figura 10
Retrato de D. Lucrécia Júlia Doroteia Teixeira de Figueiredo, da Casa do Santo, em Fafe, por João de Almeida Santos, 1848. Possui o pendente do colar em forma de borboleta. Fotografia de José Eduardo Cunha. Colecção particular.



Figura 11
Ao centro, desenho pulseira esmaltada com o centro em forma de cobra; catálogo de José António Mourão, Porto, pós 1830, f. 39. Colecção da casa José Rosas, Porto.

pintor João de Almeida Santos, em 1848, nele surge representado um colar de ouro com esmaltes e cravação de diamantes, ao gosto do 2.º terço da centúria, com um pendente em forma de borboleta, composição rara entre os espécimes de que temos conhecimento[31].

A borboleta, aliás um animal extremamente sugestivo, pelas suas formas, para a elaboração de adornos, recebeu não propriamente em Portugal, mas no Brasil uma utilizadora muito importante: a marquesa de Santos, D. Domitila de Castro Canto e Melo. No seu retrato, pintado após 1827, por usar a banda da Ordem de Santa Isabel, distinção que lhe foi concedida nesse ano, a titular usa na sua ornamentação de toucado uma expressiva borboleta, assim também imortalizada na perpetuação da imagem da sua possuidora.

A presença de outro animal, a cobra, surge evidenciada pelo catálogo de jóias do ourives do ouro portuense José António Mourão (1792-1856), com a escolha em diversas soluções do réptil enquanto centro de pulseira [figura 11][32], e cujo realismo é procurado através do recurso aos esmaltes policromos, que evidenciam as cores. São peças apelativas pela dimensão cromática, com uma presença pontual de gemas, mas cujo efeito ornamental é obtido mediante uma estética combinação entre o ouro e o realce das formas através da aplicação de esmaltes. Esta solução havia sido já evidenciada aquando da abordagem dos elementos fitomórficos na joalharia oitocentista.

Existem, também referências a anéis em forma de cobra – velha tradição que vem desde a Idade dos Metais –, como o anel para cabelo do notável conjunto de peças de D. Maria Joana Azevedo Gandra Moutinho, da cidade da cidade do Porto, cujo espólio avaliado em 1868 por Vicente Manuel de Moura[33]. Noutro caso, o do acervo de D. Serafina Adelaide Aloy (1868), surge indicado um alfinete com o feitio de duas cobras lavradas com pingentes, com diamantes cravados em prata[34]. Isto apenas para referenciar exemplos de jóias com este animal em acervos portuenses.

Outra vertente da joalharia oitocentista recorrendo a motivos zoomórficos foi o uso dos próprios animais nas peças de adorno, após o devido tratamento taxionómico. Aconteceu na joalharia internacional, com a presença de cabeças de colibri em tipologias como os colares ou os



Figura 12
Adereço formado por colar, pendente e par de brincos de ouro com carapaças de insectos brasileiros, 2.ª metade do séc. XIX. Fotografia Nuno Fevereiro. Colecção da Venerável Ordem Terceira Nossa Senhora do Carmo do Porto (ext. de Os brasileiros de torna-viagem no Noroeste de Portugal, p. 249).

diademas, mas em Portugal também se observam, por exemplo, num conjunto (par de brincos, alfinete e colar) pertencente à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, com as carapaças dos insectos permitindo um grande efeito visual e um intenso cromatismo [figura 12][35], ou noutras peças provavelmente já de transição para o século XX, como um alfinete e par de brincos recorrendo ao escaravelho da espécie *desmonota variolosa*, pertença do acervo da Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio[36].

Na segunda metade do século XIX, a rainha D. Maria Pia (1847-1911) fez uso de adornos preciosos destinados a caçadas, designadamente dois meios adereços[37]. Um, saído da casa de José Xavier de Carvalho Júnior, na Rua Áurea, em Lisboa, possui veados e trompas, nos brincos e, no medalhão, a figuração de uma cabeça de javali trespassada por espada, enquanto o outro surge decorado, tanto nos brincos como no alfinete, com umas lebres oxidadas, solução adoptada com intuitos realistas. Este último conjunto foi executado pelo ourives lisboeta Estêvão de Sousa, em 1874, orçando em 67$500 réis[38].

Nas já aludidas avaliações do contraste portuense Vicente Manuel de Moura, efectuadas em espólios oriundos da cidade do Porto e de um território um pouco mais alargado[39], também são descritas algumas peças de adorno com elementos decorativos de natureza zoomórfica. Vejamos algumas tipologias registadas:

a) Alfinetes com diversos animais: joaninha, pombinha(s), leão, borboleta, golfinho, cãozinho, cobra;

b) Cordões com borboleta ou com pomba;

c) Fios de contas e borboleta;

A diversidade de espécies animais, contudo, não se revela abundante, demonstrando como a sua presença, apesar de efectiva na joalharia em Portugal, não é alargada, havendo, no entanto, ainda muita investigação e recolha a ser levada a cabo. Nos finais do século a casa Leitão & Irmão produz um conjunto de alfinetes de peito com dragões, águias e abutres, mas também com moscas, borboletas ou andorinhas, alcançando assinalável sucesso[40].

Considerações finais

Para além do valor económico de uma jóia, a dimensão estética atingiu uma grande relevância ao longo dos tempos, vertendo-se nas jóias as principais correntes do gosto, se bem que, em muitos casos, assumiram cambiantes geográficos muito particulares, alguns fruto da rica tradição cultural do local.

Este tema da presença fito e zoomórfica na joalharia portuguesa do século XIX terá certamente muitas outras vertentes a explorar com o decurso das investigações, designadamente em resultado da divulgação pública de peças que se encontram em acervos privados. Se bem que também presentes noutras épocas históricas, o período oitocentista viveu de forma muito particular o recurso aos motivos decorativos desta natureza – até pelo relacionamento com o movimento do Romantismo, no seu geral –, como procurámos deixar ilustrado nesta breve abordagem, através de diversos exemplos.

Através da esmaltagem monocroma ou policroma, consoante os objectivos pretendidos, procurou-se a execução de jóias realistas, elemento fundamental para a atractividade de uma jóia com um animal ou planta. A cravação de gemas multicolores – e nessa dimensão Oitocentos foi rico –, caminhou no mesmo sentido, por isso existem peças muito apelativas do ponto de vista da capacidade de identificação da figuração efectivamente representada.

Muito influenciada pelas correntes europeias, em especial a francesa e, igualmente, a inglesa, a joalharia portuguesa promoveu a realização de jóias com animais e plantas em grande quantidade, sobretudo alfinetes de peito, que a moda de Oitocentos muito valorizou. Foram importadas peças de joalharia, especialmente de França, mas esse movimento encontra-se ainda mal conhecido, havendo que analisar com minúcia as colecções particulares e a documentação sobrevivente das casas de ourivesaria do período.

A execução de jóias com motivos animais e, com especial incidência, os florais, tiveram nesta arte portuguesa uma projecção muito concreta, facto evidenciado em especial pelos catálogos existentes da primeira metade do século. Alfinetes de gravata com leões, cães, colares e brincos com cachos de uva, flores nos diversos modelos tipológicos das *pampilles*, alfinetes com animais fantásticos ou ramos florais destinados ao toucado revelam-se alguns dos muitos exemplos da presença destas ornamentação na joalharia portuguesa do século XIX e que aqui fica referenciada através de algumas reflexões.

NOTAS

1. Professor Catedrático da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa; director do CIONP – Centro Interpretativo da Ourivesaria do Norte de Portugal; investigador permanente do CITAR/EA-UCP.
2. Vd., por exemplo, a nível francês, o desenho da parte central de uma pulseira, de Alphonse Fouquet, ca. 1870, *in* Wilson, Frances; Crisford, Caroline, ed. – *The Belle Epoque of french jewellery: 1850-1910*. London: Thomas Heneage & C°, cop. 1989, p. 123.
3. Vd., por exemplo, o capítulo III "A joalharia nos retratos da Santa Casa da Misericórdia do Porto", *in* Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Arte e devoção: a ourivesaria nas colecções da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2013, pp. 60-93.
4. Vd. Orey, Leonor d', dir. – *Cinco séculos de joalharia: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Londres; Lisboa: Zwemmer; IPM, 1995, p. 53.
5. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Fontes para as Artes Decorativas nos Açores V*. Porto: UCE-Porto; CITAR, 2015, p. 64.
6. Vd. Sousa; Gonçalo de Vasconcelos e – Riquezas insulares: pratas e jóias das elites de Ponta Delgada (1885-1815). *In* Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Artes Decorativas nos Açores: subsídios para o seu estudo nas ilhas de São Miguel e Terceira*. Porto: UCE-Porto; CITAR, D. L. 2015, p. 160.
7. Vd. Phillips, Clare – *Jewellery: from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 146.
8. Vd. a descrição do colar publicada *in* Carvalho, A. Ayres de – *Catálogo da colecção de desenhos*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros; Secretaria de Estado da Cultura-Direcção-Geral do Património Cultural; Biblioteca Nacional da Ajuda, 1977, pp. 9-10.
9. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Arte e devoção: a ourivesaria nas colecções da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2013, pp. 80-81.
10. Vd. Flower, Margaret – *Victorian jewellery*. London: Cassel & Company, 1973, p. 102.
11. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *O livro de desenhos de jóias de José António Mourão (1792-1856), da Rua das Flores, no Porto*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.
12. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – Álbum de desenhos de jóias portuguesas (ca. 1830-1930). Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.
13. Uma excepção reside na rica e variada colecção de Marta Ortigão Sampaio, que legou os seus acervos à Câmara Municipal do Porto, tendo sido o respectivo catálogo escrito em 1997. Possui uma grande quantidade de exemplares oitocentistas, abarcando tipologias e materiais diversos. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – Catálogo. *In* Marques, Maria da Luz Paula, coord. – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. [Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, [s.d.], pp. 64-116.
14. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – Álbum de desenhos de jóias portuguesas (ca. 1830-1930). Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011.
15. Vd. Flower, Margaret – *Victorian jewellery*. London: Cassel & Company, 1973, p. 7.
16. Vd. dois adereços, um publicado *in* Fales, Martha Gandy – *Jewelry in America (1600-1900)*. Woodbridge: Antique Collector's Club, 1995, p. 109 e outro *in* Sousa; Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia em Portugal: 1750-1825*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1999, p. 63.
17. Vd. Flower, Margaret – *Victorian jewellery*. London: Cassel & Company, 1973, p. 86. Deu origem a peças tão diversificadas como diademas e guarnições de corpete, para além dos brincos, alfinetes ou pulseiras.
18. "In the 1850s enormous diamond corsage ornaments of flowers appeared, often with some of the blossoms on small springs so that they would tremble and glitter with the slightest movement." Vd. Phillips, Clare – *Jewellery: from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 147.

19. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *O livro de desenhos de jóias de José António Mourão (1792-1856), da Rua das Flores, no Porto*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011, f. 38, 47-57.

20. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 1, pp. 116-117.

21. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 1, pp. 114-115.

22. Vd., por exemplo, Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Arte e devoção: a ourivesaria nas colecções da Santa Casa da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2013, p; 86; Sousa; Gonçalo de Vasconcelos e – Enaltecer a memória: as jóias no retrato feminino oitocentista de irmandades do Porto. In Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e; Painiagua Pèrez, Jesús; Salazar Simarro, Nuria, coord. – *Aurea Quersoneso: estúdios sobre la plata ibero-americana. Siglos XVI-XIX*. Portugal; León; México: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa; Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; CONACULTA: INAH, 2014, p. 474.

23. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, 2 vols.

24. Vd. o catálogo do leilão *Antiguidades e Obras de Arte*, Cabral Moncada Leilões, 10 e 11 de Dezembro de 2012, lote 211.

25. Vd. Matos, Lourenço Correia de – *Os fornecedores da Casa Real (1821-1910)*. Lisboa: Dislivro, 2009, pp. 126-127.

26. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto ao tempo dos Almada*. Porto: CITAR, 2008, p. 102.

27. Vd. Bury, Shirley – *An introduction to sentimental jewellery*. London: Her Majesty's Stationery Office, [s.d.].

28. Vd. Orey, Leonor, dir – *Cinco séculos de joalharia: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Londres; Lisboa: Zwemmer; IPM, 1995, p.80.

29. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – Exuberância e cromatismo: Portugal e Brasil na joalharia de Setecentos. *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. 4.ª s. 20 (2013), p. 34.

30. Vd. Orey, Leonor, dir – *Cinco séculos de joalharia: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Londres; Lisboa: Zwemmer; IPM, 1995, p. 53.

31. Pela representatividade desta figuração, temos sucessivamente feito referência a esta obra de pintura *in* Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalharia setecentista aos eclectismos do século XX em Portugal. *In* Marques, Maria da Luz Paula, coord. – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*.[Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, [s.d.], p. 39; IDEM, Jóias, retratos e a iconografia das elites portuguesas de Oitocentos. *Revista de História da Arte*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-UNL. 5 (2008), p. 265.

32. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *O livro de desenhos de jóias de José António Mourão (1792-1856), da Rua das Flores, no Porto*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2011, f. 37 e 39.

33. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 1, p. 338.

34. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, vol. 1, p. 344.

35. Vd. PORTUGAL. Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses. *Os brasileiros de torna-viagem no Noroeste de Portugal*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 2000, p. 249, peça 31 (vd., ainda, p. 14).

36. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – Catálogo. *In* Marques, Maria da Luz Paula, coord. – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*.[Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, [s.d.], pp. 100 e 103.

37. Fizemos a ele referência, tal como a outros aspectos tratados nem ponto 2, *in* Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e; Correia, Cristina Neiva – Os animais na ourivesaria e na cerâmica. *In* Braga, Isabel Drumond; Braga, Paulo Drumond – *Animais e companhia na História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2015, p. 555.

38. Vd. Godinho, Isabel da Silveira, coord. – *Jóias do quotidiano da Família Real*. [S. l.]: Instituto Português do Património Cultural; Palácio Nacional da Ajuda, 1987, pp. 44 e 46.

39. Vd. Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879)*. Porto: UCE-Porto; CIONP; CITAR, 2012, 2 vols.

40. Vd. Sousa, Rui Afonso – Sentimento e introspecção. *In* Orey, Leonor, dir – *Cinco séculos de joalharia: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Londres; Lisboa: Zwemmer; IPM, 1995, p. 106.



Relicarios: Latin America's Forgotten Jewels

Martha Egan

Associate researcher

Museum of International Folk Art, Santa Fe, New Mexico

Resumen

Durante la conquista de México, Hernán Cortés se fijó en los talentos artísticos de los indígenas mexicanos y decidió pedirle a su líder, Moctezuma, que les mandara fabricar joyas devocionales. Su teniente, Bernal Díaz del Castillo, opinó sobre estos relicarios «que se me significa a mi juicio que era aquel tan nombrado pintor como fue el antiguo Apeles, y los de nuestros tiempos, que se decían Barruguete e Miguel Ángel […], no harán con sus muy sutiles pinceles la obra de los esmeriles ni relicarios que hacen tres indios maestros de quel oficio, mexicanos...» (Díaz del Castillo, *Historia Verdadera*, 581).

En la época colonial en las Américas, los relicarios gozaron de gran popularidad, a pesar de que ya no estuvieran de moda en la Europa renacentista. La Corona promulgó leyes suntuarias en un esfuerzo por frenar la ostentación de los colonos nuevos ricos, pero hicieron una excepción a la joyería devocional. Los relicarios reflejaban la piedad pública que caracterizaba la sociedad colonial y la persistencia de fe en reliquias como amuletos.

Curiosamente, los relicarios hechos en el Nuevo Mundo rara vez tienen reliquias. Solamente personas de alto rango social los llevaban: cleros, oficiales, y colonos importantes. El término relicario llegó a ser simbólico y basado en la tradición, tanto en las Américas como en España misma.

Los plateros hicieron relicarios magníficos en plata y oro. En México, los artistas les proveyeron de imágenes de diferentes materiales: grabados, miniaturas en óleos o *gouache*; mosaicos de plumas; tecali (alabastro nativo); boj y marfil que llegaban en los galeones de Manila. En Sudamérica, adicionalmente utilizaron piedra Huamanga, alabastro, pasta de papas para modelar, y nuez de tagua, marfil vegetal.

Con la independencia de las antiguas colonias americanas, los sentimientos anticlericales condenaron a estas bellas joyas coloniales a las cajas fuertes, donde permanecen ya olvidadas.

Palabras clave: relicario, conquista de México, Nueva España, Guerra de la Independencia, era post-independencia.

Resum

Durant la conquesta de Mèxic, Hernán Cortés es va fixar en els talents artístics dels indígenes mexicans, i va decidir demanar-li al seu líder, Moctezuma, que els manés fabricar joies de devoció. El seu tinent, Bernal Díaz del Castillo, opina sobre aquests reliquiaris: «que em significa que al meu parer que era aquell de tanta nomenada pintor com ho va ser l'antic Apel·les, i els dels nostres temps, que es deien Berruguete i Miquel Àngel [...], no faran amb els seus subtils pinzells l'obra dels esmerils ni reliquiaris que fan tres indis mestres d'aquell ofici, mexicans...» (Díaz del Castillo, *Historia Verdadera*, 581)

En l'època colonial a les Amèriques, els reliquiaris van gaudir de gran popularitat, tot i que ja no estiguessin de moda a l'Europa renaixentista. La Corona va promulgar lleis sumptuàries en un esforç per frenar l'ostentació dels colons nous rics, però van fer una excepció a la joieria de devoció. Els reliquiaris reflectiren la pietat pública que caracteritzava la societat colonial i la persistència de fe en relíquies com amulets.

Curiosament, els reliquiaris fets al Nou Món poques vegades tenen relíquies. Només persones d'alt rang social els portaven: cleros, oficials, i colons importants. El terme reliquiari va arribar a ser simbòlic i basat en la tradició, tant a les Amèriques com a Espanya.

Els argenters van fer reliquiaris magnífics en plata i or. A Mèxic, els artistes els van proveir d'imatges de diferents materials: gravats, miniatures en olis o aiguades; mosaics de plomes; tecali (alabastre natiu); boix i ivori que va arribar als galions de Manila. A Sud-Amèrica, addicionalment van utilitzar pedra d'Huamanga, alabastre, pasta de patates per modelar i nou de tagua, ivori vegetal.

Amb la independència de les antigues províncies americanes, els sentiments anticlericals van condemnar a aquestes belles joies colonials a les caixes fortes, on romanen ja oblidades.

Paraules clau: relicari, conquesta de Mèxic, Nova Espanya, Guerra de la Independència, era post-independència.

Abstract

During the conquest of Mexico, Hernán Cortés, noticing the artistic talent of the indigenous Mexicans, asked their leader, Moctezuma, to order them to make devotional jewellery. His lieutenant, Bernal Díaz del Castillo, wrote about these reliquaries: "In my judgment neither such a renowned painter as the ancient Apelles, nor the ones of our times known as Berruguete and Michelangelo ... can create with their brushes works of ground pigments or *relicarios* such as those made by three Mexican Indian masters of that craft…." (Díaz del Castillo, *Historia Verdadera*, 581).

In the colonial period in the Americas, reliquaries enjoyed great popularity, despite the fact that they were no longer in fashion in Renaissance Europe. The Crown passed sumptuary laws in an effort to halt the ostentation of the newly rich colonists, but an exception was made for devotional jewellery. The reliquaries reflected the public piety that characterized colonial society and the persistence of faith in relics like amulets.

Curiously, the reliquaries made in the New World rarely contain relics. Only people of high social standing carried them: clergymen, officers and important colonists. The term "reliquary" became symbolic and based on tradition, in both the Americas and in Spain.

Silversmiths made magnificent reliquaries in silver and gold. In Mexico artists provided images for them in different materials: engravings, miniatures in oil paint or gouache, feathered mosaics; *tecali* (native alabaster); boxwood, and ivory that arrived on the galleons from Manila. In South America, they also used huamanga stone, alabaster, potato paste for modelling and tagua nut, vegetable ivory.

With the independence of the old American provinces, anticlerical feeling dispatched these beautiful colonial jewels to strongboxes, where they remain forgotten.

Keywords: *relicario*, conquest of Mexico, New Spain, Wars for Independence, Post-Independence Era.

In Iberia's American provinces during the colonial era between Columbus's voyage of 1492 and independence from Spain in the 1820s, colonists maintained their adherence to Catholicism's Cult of Relics. In the spirit of the Counter-Reformation, they considered New and Old World martyrs' and saints' corporeal remains (for example, hair, teeth or bones), their clothing, and personal effects to be sacred artefacts that could inspire devotion and protect them from harm. In times of peril, they cast relics into waves to calm dangerous storms at sea, called upon them to pacify earthquakes, extinguish dangerous fires, and aid women in childbirth. They immersed bits of them in water and gave the concoction to the sick to drink in hopes of a cure. They prized relics and kept them in special caskets and displays in churches. The ownership of a relic, especially a significant one such as a saint's leg bone or arm, conferred prestige on the person or institution to which it belonged.

Iberian believers wore tiny relics in specially designed pendants around their necks to display their piety, a tradition that dates to early Christianity. Catholics throughout medieval Europe wore many types of devotional ornaments, but reliquary pendants were especially popular in Portugal, Spain, and her provinces of Naples and Sicily. In Spanish, they are commonly known as *relicarios*. They are most often small metal-framed lockets containing diminutive religious paintings or sculptures on two sides, each protected by a glass, rock crystal, or mica covering, having a metal loop or bale at the top providing for suspension from a chain, ribbon, or cord. Curiously, in the New World, *relicarios* rarely contained actual relics.

One made between the fifteenth and twentieth centuries illustrates the typical European style, [figure 1]. On one side a composition of miniscule relics is imbedded in a piece of cloth, card, or parchment, surrounded by tiny paper labels, known as *filacteria* or *cédulas*, to identify the



Figure 1
Spanish eighteenth century *relicario* with relics from a number of saints. Filacteria on parchment. Gilded brass case. 8 x 8.5 cm. Collection of El Museo de las Nazarenas, Lima, Peru. Photo by D. Giannoni.

saints whose relics it holds. The opposite face held either another reliquary composition or, more usually, a depiction of Christ, a favourite Virgin, or a saint. This might be a miniature painting, drawing, or print; a bas-relief or high-relief sculpture; or an embroidery of religious subject matter.

During the Age of Exploration, Europe was entering the Renaissance, initially an urban phenomenon. In the New World, *conquistadores*, members of holy orders, and other colonists principally came from the conservative, rural areas of the Iberian Peninsula, not her cities. Accordingly, these emigrants to the Americas remained steeped in an archaic medieval ethos. They carried their material culture with them aboard ships to give them comfort in an alien world from which they might not return. Objects that manifested their fealty to the Iberian Crown's official religion, Catholicism, were passengers' especially important personal effects: crosses, rosaries, breviaries, religious pictures, and *relicarios*

***Relicarios* in the Age of Public Piety**

Numerous period portraits of Hernán Cortés, Mexico's conqueror, show him wearing religious jewels, like most of the men who accompanied him. His lieutenant and chronicler, Bernal Díaz del Castillo, describes one of them. 'He didn't wear large gold chains [then a male fashion in Europe] but instead a beautifully crafted little gold chain with a small jewel (*joyel*) that bore the image of Our Lady the Holy Virgin Mary with her precious Son in her arms, with a legend in Latin that said it was Our Lady, and on the other side of the jewel an image of Saint John the Baptist was likewise accompanied by writing'[1].

Cortés' ornament could have been a struck medal—*medallón*—of the type his soldiers wore, but Díaz del Castillo's description indicates it was more likely a *relicario* with painted imagery. He mentioned that native artists, *tlacuilos*, painted them, and he marvelled at their skill. 'In my judgment neither such a renowned painter as the ancient Apelles, nor the ones of our times known as Berruguete and Michelangelo ... can create with their brushes works of ground pigments or *relicarios* such as those made by three Indian masters of that craft, Mexicans, who are known as Andrés de Aquino, Juan de la Cruz, and Crespillo.' This is possibly the first mention of *relicarios* being made in the Americas[2].

Even as the Spaniards were still campaigning to conquer the Mexicans' lands in Meso-America, Cortés noted the fine work done by artisans for their ruler, Moctezuma. He requested that they create some Spanish style religious art as a test of their skills. 'And he [Moctezuma] ordered them to make in gold such things as holy images, crucifixes, medals, jewellery and necklaces, and many other of our things and they did it as perfectly as we could explain these things to them," reported Cortés in a letter to King Charles V[3].

The colonial era in New Spain was a time of public piety. Religion and religious fervour were omnipresent. Nearly all art forms had devotional themes and purposes. Cities, streets, guilds, and institutions were all named after saints. Priests gave children and adult converts Christian names at baptism. Men of noble birth sought membership in prestigious religious organisations and wore emblems that displayed their affiliation. Secular often joined third orders and confraternities, societies for laity associated with a particular group of clergy or a profession, and were entitled to wear identifying badges. Most public festivals and celebrations marked

a special date in the Catholic calendar or honoured a patron saint on her day. The population was expected to attend Mass and participate in processions. Religious events presented rare opportunities for highborn women to leave their homes and socialise. Servants carried chairs and cups of hot chocolate to church for their comfort during long services. Unmarried women and widows joined convents; nuns or priests ran the schools. Teresa Gisbert, a leading art historian of the Andes, tells us that in the colonial Americas '…the medieval and the baroque converged in an exacerbated religiosity that fetishized all it touched'[4].

While the crown continually passed sumptuary laws forbidding colonists to display their new wealth in an ostentatious manner, such as by wearing showy clothing and jewellery, they exempted religious ornaments from these edicts. Men and women of all social classes commonly wore Catholic symbols, including *relicarios*. The practice reflected the zeitgeist of the colonial period, serving to proclaim the wearer's fealty to Holy Mother the Church, Christ, the Virgin, and saints, and to the Spanish Crown.

Some devotional jewellery was elegant [figure 2]. Silversmiths fabricated exquisite ornaments for people of means, including formidable *relicario* cases of carved gold studded with gems, the images within gilded ivories of holy figures, or precious miniature paintings. They also made simple, inexpensive *relicarios* for ordinary people and visitors to pilgrimage sites, generally of tin or brass, usually with prints. In addition to wearing these objects, the faithful hung them on a bedstead or the statue of a favourite saint at home for private devotion, or donated them to the figure of a beloved Virgin or saint in a church.

Europe exported literally tons of relics of all descriptions to Spain and Portugal's colonies, where they were greatly prized. Only high status individuals, important clerics, and government officials wore them. Some historians, authors, and curators maintain that only those lockets containing actual relics can correctly be designated *relicarios*. But even in Spain, the term is broadly used



Figure 2
A nineteenth century Mexican *relicarios*. Obverse: Our Lady of the Rosary and, reverse: Our Lady of Pátzcuaro. Oil on metal in silver frame. (8 x 7 cm.) Photo by A. Richardson.

from at least the late eighteenth century to define pendants containing sacred imagery but holding no relics. Juan de Contreras y López de Ayala, who catalogued the collection of centuries-old devotional jewellery in Madrid's Museo del Pueblo Español in 1952, explains this seemingly paradoxical aspect of *relicarios*, '…the concept of 'relicario' is broad, as we apply it not only to objects destined to contain actual relics, but also to all manner of jewels for personal adornment in which the ornament is essentially an object of religious character, frequently a painting or a print, a small enamel, or a diminutive figure worked in metal or ivory'[5].

In Spanish, a number of terms refer to these ornaments. Some early authors called them *veneras*. The first dictionary definition of the word describes a bi-valve shell, such as a clam or oyster. It may also refer to an unframed cast or struck medal and to enameled one-sided badges 'worn by distinguished members of religious orders or confraternities since at least the seventeenth century'[6]. Reliquary pendants and those containing holy figures eventually outnumbered veneras[7]. Many writers call them *medallones*, medallions, or smaller examples, *medallas*, usually of silver or brass. Both may have images on two sides, but they are generally unframed and often of a secular nature, for example, badges or prizes awarded for military valour, athletic or scholarly achievement, to denote membership in a civic organisation, or in commemoration of an important event.

Other terms appear in period documents. As *relicarios* in Mexico and Guatemala often preserve a tiny item of personal significance layered between the two sides of the case—a lock of hair, a prayer, or grains of sand from the Holy Land— as well as religious pictures, they are sometimes called *guardapelos*, lockets. In Guatemala, this term is interchangeable with *relicario*.

Some colonial Mexican church inventories list them as *camafeos*, cameos. *Viril*, often misspelled *biril*, may appear, especially in reference to early examples. The term refers to the glass—*viril*—protecting both sides of the pendant. Elsewhere, *theca*, the Greek name for a case or container, is used. In Guatemalan records, the word *tondo* might describe a *relicario*, but it more likely refers to a circular painting or an *escudo de monja*, a larger, single-sided nun's badge. Documents sometimes simply itemise these ornaments as 'miniatures'.

***Relicarios* Reflect the Colonial Zeitgeist**

The colonial period in Latin America was a time when life was often terrifying. Earthquakes, volcanic eruptions, fires, floods, drought, landslides, hurricanes, shipwrecks, plagues, famine, accidents, warfare, and other dangers were constants. Most people were illiterate. They understood little about the nature of illness; the importance of maintaining good health, sanitation, and personal cleanliness; the wisdom of taking safety or precautionary measures; or the causes of plagues and epidemics that periodically wiped out entire populations. Pregnancy was a life-threatening condition. Mothers, babies, and young children often perished early, as did the men on whom families depended. People were powerless, literally at the mercy of the capricious physical world. They were further controlled by governments, the Church, the wealthy, and their own inadequacies. Women especially held little sway over their lives, which were often short and sometimes brutal.

People of all social classes sought solace in religion, and frequently, in superstition as well. Pervasive belief in the devil and in witchcraft made daily life even more terrifying, yet supplied

many with plausible explanations for their misfortune. Diseases, accidents, calamities, and disasters were not due to happenstance. Rather, they resulted from the devil's doings or those of one's enemies, who sought to harm them via spells, the evil eye, sorcery, and incantations. Specialists like witches, shamans, diviners, and healers prescribed substances and rituals purported to alleviate the evil plaguing them. Priests generally believed in the devil and held exorcisms to free people from him. At times, the lines between faith and superstition were vague and variable. In 1538 Spanish theologian Pedro Ciruelo published his valiant, but imperfect attempt to clarify the differences in his *Reprobación de Supersticiones y Hechiceria/The Reprobation of Superstitions and Witchcraft.*

Confused between these sometimes conflicting credos, Spain and Portugal's subjects invested a combination of Christian and idolatrous beliefs in tangible objects and practices they hoped might keep themselves and their loved ones safe in a precarious world. People had faith in the power of Christian ornaments for protection, but they also believed in the efficacy of amulets, talismans, crystals, bezoars, other magical objects, and in particular, relics. They believed that *relicarios*, especially Agnus Dei, Vatican-issued wax medallions, were effective amulets. By wearing them, they invoked the protection of the celestial figures they depicted. Many also carried amulets, relying on a combination of faith, tradition, and superstition to help them feel less vulnerable.

Although *relicarios* are little known today, colonial-era documents of various types written by travellers, officials, clerics, and chroniclers mention them. Period portraits that show men and women's *relicarios* are rare; generally, the subjects wear more fashionable Renaissance jewellery. In the latter years of colonial New Spain, *casta* and *costumbrista* painters' female subjects, especially blacks, natives, or mixed-race women, have jewellery of religious significance, especially *rosario* necklaces of coral or glass trade beads with one or more *relicarios* suspended from them, as well as coins, charms, crosses, and talismans. Paintings of nuns indicate they, too, wore *relicarios*, although some preferred Agnus Dei, crosses, or rosaries.

Beginning in the mid-sixteenth century women belonging to certain holy orders in New Spain wore *escudos de monjas*, large hagiographic badges, which were either painted or embroidered, that resembled oversized *relicarios*, but were framed in silver or tortoise-shell and only painted on one side. The central figure in an *escudo* was usually an avocation of the Virgin, such as the Immaculate Conception of Mary. Some Guatemalan nuns wore them, but *escudos* of this type appear to be unknown beyond the Viceroyalty of New Spain.

Church inventories, dowry records, wills, testaments, pawnshop archives, and court documents of the colonial era further attest to the abundance and cultural significance of *relicarios*. A few private collections and museums in Mexico have quantities of them of many sizes, shapes, and descriptions, but they are rarely exhibited. Even into modern times visitors to Rome return home bringing *relicarios*, especially those containing relics, as souvenirs.

Craftsmen Make *Relicarios* in New Spain

The manufacture of *relicarios* might involve several skilled artisans. Silversmiths fabricated the pendants of silver, gold, ormolu, or brass. Either they or others supplied imagery for them. While religious prints were the most common and least expensive illustrations, paintings in



Figure 3
Eighteenth century *relicario*. Santa Barbara on obverse. Saint John the Baptist on reverse. Polychrome calado ivory in elaborate silver case with cantoneras. Private collection. (7 x 7.5 cm.) Photo by A. Richardson.

oils on copper, wood, mother-of-pearl, card, or canvas were used. Gouaches were also popular, especially in the post-Independence years when portrait miniatures of secular subjects painted on slivers of ivory largely replaced sacred art.

Sculptors carved *relicarios* in box or fruitwood, *tecali* (alabaster), bone, wax, or ivory, the most valuable material of all. Beginning in the late sixteenth century, galleons sailed between New Spain's West Coast and Manila in the Philippines. Initially, Asian importers were only interested in silver and gold bullion from the rich mines of New Spain and the Viceroyalty of Peru. The ships returned to the Americas with supplies and luxury goods for colonists flush with earnings from their mines and haciendas: silks, rare woods, porcelain, lacquer ware, iron, spices, and especially, ivory, both raw and already sculpted into Christian art [figure 3]. Small circular, rectangular, or octagonal medallions carved on both sides with complementary subjects began to appear in New Spain. Some were of a natural white, while others were beautifully polychrome and gilded.

Sangleyes, traders and craftsmen of Chinese descent, emigrated from the Philippines to New Spain, traveling aboard the galleons as sailors or slaves. Many dwelt in Mexico City's principal market, where they established their ateliers and sold goods. This marketplace and similar ones in Guadalajara, Puebla, and Acapulco, became known as *parianes*, named for the Parián, a large barrio outside Manila where foreign craftsmen lived and worked. In all likelihood, *sangleyes* continued to carve Christian figures and medallions in ivory in New Spain, as well as in Viceregal Peru and Brazil.

Precious metals were scarce in Asia, but abundant in the Americas. Some *sangleyes* were talented metalsmiths. Along with locals, they made both simple and elegant *relicario* cases. In the eighteenth century, some New Spain *relicarios* began to resemble pocket watches, with elaborate baroque cases. Others were framed in *carey*, tortoise shell from the hawksbill turtle, which were plentiful in the Caribbean but rare and expensive in Europe. Still others were simple and unadorned, made like a box, with a flat top that fit over a bottom section and held the glass coverings in place. A twisted wire or simple engraving often decorated the case.

Relicarios in the Viceroyalty of Peru

Viceregal Peruvian subjects also showed a fondness for *relicarios* and public piety. Their province initially encompassed all of Spain's territory in South America. Given Peru's distance from Europe, many of the crown's laws and restrictions were far less effective than they were in New Spain. Lima soon became a bustling city, with churches, convents, schools, artisans, and merchants. Ships from Europe and Manila galleons called at its port, El Callao, bringing supplies, luxury goods, new settlers, and slaves in exchange for silver bullion.

Soon after the Spaniards consolidated their power over the Incas' former realm, the discovery of a mountain of silver in Potosí, in present day Bolivia, attracted thousands of people from everywhere. By 1610, some 160,000 inhabitants lived in Potosí, making this one of the world's largest and richest cities. Silversmiths, many of them Portuguese, went to work creating sumptuous ornaments and furnishings in precious metals for the church and newly rich colonists.

The difficult and dangerous work of extracting silver from Potosí's mines was left to indentured Indians, *mitayos*, under a labour system created by the Incas for the construction and maintenance of public works. Many were Collas from the Lake Titicaca region, some of them artisans. Sick, starving, abused, homesick, and dying by the thousands, the *mitayos* had craftsmen make simple devotional items to comfort them: tiny portable altars, *láminas*—paintings of religious subjects on tin—and *relicarios*. The most popular subjects were the Virgins from home: the Virgin of Pomata, the Virgin of Copacabana, the Virgin of Socavón, and favourite saints.

Alto Peruvian artisans also made *relicarios* in *pasta*, a homemade mixture of mashed potatoes, gesso, wheat flour, and peach or maguey juice that they modeled into medallions or set in small metal boxes reminiscent of pyxes.

The *Relicario* Painters of Copacabana

Some Viceregal Peruvian *relicario* painting was quite accomplished, as European illuminists taught their craft to talented natives in Potosí, Cusco, Lima, Quito, and Bogotá. The most beautiful and skilled examples of these miniatures were those from the pilgrimage site of Copacabana, on the south-eastern shore of Lake Titicaca. Prior to the conquest, the Inca brought Quechua-speaking artisans from his capital of Cusco to Copacabana to build lodgings and tend to the many pilgrims who came to visit two sacred sites nearby, the Island of the Sun, the birthplace of the Sun, from whom the Incas were descended; and the Island of the Moon, dedicated to Coati, the Inca's sister bride, the goddess of the moon.

In the late sixteenth century missionaries replaced the pre-conquest sacred site with a sanctuary for the Virgin of the Candelaria, known subsequently as the Virgin of Copacabana. They commissioned Francisco Tito Yupanqui, a descendant of the first Inca, to carve a statue of her, and dedicated it in 1583. For several hundred years, descendants of these Quechua craftsmen produced devotional miniatures that especially feature Yupanqui's solemn statue with the Virgin holding the Infant Jesus [figure 4]. At least two hundred years ago, they began to paint her image on mother-of-pearl medallions, and encase them in silver or gold lockets. Some of the *relicario* painting is rudimentary; some is exquisite, painted in the best tradition of illumination.



Figure 4

Nineteenth century. Our Lady of Mount Carmel on obverse. Trinity crowning Our Lady of Copacabana on reverse. Oil on nacre from Copacabana, Bolivia, in 22 carat gold case. Reverse painted glass borders. Ex-Osones family collection, Philippines, now privately owned in the U.S. (8 x 5 cm.) Photo by A. Richardson.



Figure 5

Eighteenth century Colombian *relicario*. Santa Teresa of Ávila on obverse; San Francisco de Paola on reverse. Oil on metal. Silver frame with interior gilding. (6.5 x 6.5 cm.) Private collection. Photo by A. Richardson.

Sculpture in the Kingdom of Quito

The greatest sculptural tradition in all of Spanish America was the Quito School, active between 1660 and 1800, at its apex in the late seventeen hundreds, and lasting into Independence in the nineteenth century. In the northern regions of South America, the Province of Nueva Granada, Quito became world renowned for its masterful carving of religious statuary in red cedar. Sculptors gradually departed from imitating the large somber Spanish models the church imported from southern Spain, and developed their own style of baroque statues noted for the *encarnación* of saints, realistic skin tones obtained by skillfully applying and polishing tinted gesso; subjects' colourful clothing; and at times, the use of lead or silver masks for the *santos'* faces. As a sideline, masters and their apprentices also carved bas-reliefs and miniature sculptures in the round for *relicarios* in wood, wax, tagua nut, and ivory.

When the movement for independence and the region's economic woes caused the galleon trade to decline toward the late eighteenth century, Quito carvers turned to using the *Phytelephas* palm nut, *tagua,* as a substitute for elephant ivory previously imported from Manila. The nut, also called vegetable ivory, grows in tropical regions of the Andes. It is the colour of ivory beneath its dark outer skin, and easy to carve, but hardens when dry. Its uses are limited by its size, generally under eight centimetres. Tagua bas-reliefs carved for *relicarios* were usually coloured and gilded.

A number of multi-talented artists were based in Quito in the eighteenth century, producing devotional art of varied kinds in their workshops, and taking on apprentices. Manuel Samaniego y Jaramillo, born in Quito about 1767, (d.-1823), was a prolific and influential painter, sculptor, and retablo maker. Vargas Ugarte called him 'a competent miniaturist of religious themes'[8].

Artist, sculptor, and teacher, Bernardo Legarda (c.1700-1773), sculpted the iconic and much copied *Virgin of Quito*, a Virgin of the Apocalypse. Although this work had a face of cast lead, other sculptors made the image using ivory hands and face, either imported or locally carved[9]. She appears frequently in Ecuadorean *relicarios*.

A number of women, including nuns, painted fine miniatures for *relicarios* and *láminas*. Some were related to the leading artists of the day: María Salas, daughter of Antonio Salas; and Isabel Cisneros y Alvarado, born 1666, whose father was the celebrated artist Miguel de Santiago. Legarda's pupils, the Dávalos sisters, Madre Magdalena and Madre María Josefa, sculpted *santos* for their convent in Quito, Carmen Bajo, and helped furnish it. In 1735 Charles-Marie de la Condamine, who led the French scientific expedition to measure the earth at the Equator, noted Magdalena's aptitude for drawing and painting, especially mentioning her miniatures in oils. Sor María de la Merced, of the Conceptionist convent in Cuenca, signed a painting in 1781, 'V. of Mercy'[10].

In Colombia, artists' daughters also became noteworthy miniaturists. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos's (1638-1711) daughter, Feliciana, painted religious miniatures in her father's style. In 1859 his biographer, José Manuel Groot (1800–1878), said of the artist's work, 'It is difficult to believe that one who works as a painter of large canvases also paints tiny figures with such perfection. I have seen a *relicario* two inches long, with a bust of San Ignacio on one side and on the reverse a full portrait of the seated Virgin, painted in oil on a sheet of copper with a gold frame.' Vásquez also painted exquisite miniatures in oils on mother-of-pearl, tortoise shell, wood, stone, silver, canvas, and copper[11].

Vázquez's biographer, Groot, was himself an accomplished miniaturist as were his daughters, Rosa and Dolores [figure 5]. They often painted tiny portraits on ivory, a popular fashion in nineteenth-century Colombia at which many women excelled, albeit anonymously[12].

The Edict of Free Trade of 1778 enabled Quito sculptors, painters, gilders, and other craftsmen to export their work and import materials from other regions. Due to the region's continual economic crises, many Quito artists emigrated, especially to Chile, Peru, and Colombia. *Relicario* bas-reliefs found in those countries sometimes show the fine hand and bright colouring characteristic of *quiteño* sculptors.

The Botanical Expeditions of New Granada

The Spanish physician, naturalist, and student of Linnaeus, José Celestino Mutis, arrived in Nueva Granada in 1760 to head the crown's *Flora de Bogotá* botanical expedition. Mutis hired Quito artist Vicente Albán, and in Colombia, Spanish immigrant artist Baltasar Figueroa, his three sons, Melchor, Gaspar, and Baltasar, as well as Mariano Hinojosa, Pedro Figueroa, and other artists to paint the region's flowers, plants, trees, animals, and birds, many of which were unknown in Europe. At Mutis's death in 1808 and with the tensions of the approaching Wars for Independence, the *Flora de Bogotá* expedition ended[13]. Only one of the ten painters Mutis registered for the expedition may have returned to Quito. The others continued as artists in Colombian workshops, although some travelled the region as peddlers or itinerant painters of portrait miniatures and religious subjects[14]. The fine details evident in some nineteenth- and twentieth-century northern South American *relicario* miniatures are a legacy of the botanical painters.

With so many talented artists in Nueva Granada who specialised in painting religious miniatures, regional museums should have abundant *relicarios*; nevertheless, few are on display. Portrait miniatures are far more common. Art historian Giraldo Jaramillo explains, 'the miniature portrait gradually replaces the art of the decorators and illuminators of books who bit by bit are disappearing'[15]. No doubt surviving examples remain in the private hands of art collectors or families.

Relicarios in the Post-Independence Era

Especially after Spain's colonies in the Americas achieved independence in the 1820s, artists' work was no longer Native or European, but truly *Hispano-Americano.* Historian George Kubler maintains that with Independence, Spaniards' agrarian exploitation disappeared briefly. Rural people now had time and energy previously absorbed by landlords and tax farmers. They tended crops for their own consumption and perhaps produced surpluses to trade or sell. Indians found themselves free to create things for their own pleasure and use, until toward the end of the nineteenth century, when the new tyranny of the Industrial Revolution monopolised their lives. 'Folk art occupies the brief interlude between court taste and commercial taste,' says Kubler[16].

Most religious-themed *relicarios* of the nineteenth and twentieth centuries reflect a less academic, more folk art style than earlier work. Whether painted or sculpted, compositions are hierarchical, allegorical, simplified, and narrative. The most important personages are

portrayed as large, while those of lesser significance are much smaller—a universal characteristic of folk art. Subjects regard their viewers directly. In the Andes, the Virgin is dressed like a doll or *ñusta*, a princess, her flat triangular robes speckled with gold but with no draping or folds. Angels flutter around her; sacred flowers such as the *ñukchu* and *kantuta* are at her feet. Landscapes feature traditional houses and churches, native trees, birds, and animals of special significance to Indians—condors, hummingbirds, vizcachas, llamas, anacondas, vicuñas, and armadillos. Artists incorporate symbols important to Andeans: the sun, the moon, the stars, lofty mountain peaks, and the ever-mystical Lake Titicaca.

The cultural and philosophical divisions between Spain and her New World subjects culminated in the Wars for Independence in the early nineteenth century. Powerful native, mestizo, and American-born creole militants, together with some Europeans and Spaniards, fought for independence. Brazil's Empire, by contrast, lasted until a military coup in 1889.

Especially in Mexico, the church's historic alliance with Spain, its vast landholdings, shabby treatment of peasants, ostentation, and the arrogance of many clerics created resentment among all classes, including wealthy creoles and some clergy. Father Miguel Hidalgo, a Mexican Jesuit priest, was one of the principal leaders of the Independence Movement. A Spanish firing squad executed him in 1811.

In Latin America's new republics, society grew more secular. The tight alliance between crown officials and the church dissolved with Independence. Especially in urban areas, religion was anathema to many citizens. Romanticism characterised the mood of the period rather than religious sentiment. To a great extent, portrait miniatures of loved ones, heroes, and some public figures replaced the ornaments of the colonial era.

In Mexico and Central America, *relicarios* of the post-Independence era are usually simple paintings on metal or miniature sculptures of saints' and the Virgins' statues in churches, encased in simple lockets. Mid-to late nineteenth-century ones resemble Mexico's *retablo santos*, folk paintings on wood, copper, or tin-plated iron, and may have been executed by the same village artists. Few *relicarios* of any kind are made today in the former province of New Spain. Rather, vendors at pilgrimage sites and churches throughout Latin America sell inexpensive religious medals and medallions of plastic, many manufactured in China.

Latin American *Relicarios* Today

Contemporary Andean artists' *relicarios* primarily satisfy tourists' enthusiasm for souvenirs. Whether they are of the painted or sculpted variety, the quality of the cases and handmade images rarely equal those made prior to the mid-twentieth century.

Curiously, traditional artisans in the South-western US make *relicarios*, usually of silver with hand-painted or carved imagery, mostly for a non-traditional market. Some contemporary artists are inspired by the genre and create jewellery, works of art and sculpture that have little or nothing to do with religious sentiments. The idea of encapsulating something precious and personal and wearing it in public may be timeless and universal.

FOOTNOTES

1. Díaz Del Castillo, B. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Mexico, D.F.: Porrúa, 1955, p. 557.

2. *Ibid.*, p. 581.

3. Cortés, H. *Cartas de relación*. Mexico, D.F.: Porrúa, 1988, p. 61.

4. Egan, M.J. *Relicarios: Devotional Miniatures from the Americas*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 1993, prologue, viii.

5. Contreras y López de Ayala, J. de. *Catálogo de la colección de relicarios del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Museo del Pueblo Español, 1952, p. 19.

6. Muller, P. E. *Spanish and Spanish Colonial Jewelry*. Chicago: Museum Studies, The Art Institute of Chicago, 2000, p. 42.

7. Muller, P. E. *Jewelry in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of America, 1972, p. 127.

8. Vargas Ugarte, SJ, R. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968, p. 460.

9. Palmer, G. *Sculpture in the Kingdom of Quito*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987, p. 32.

10. Giraldo Jaramillo, G. *La miniatura, la pintura, y el grabado en Colombia*. Bogotá: Gráfica Cabrera e Hijos, 1982, p. 17.

11. *Ibid.*, pp. 21–23.

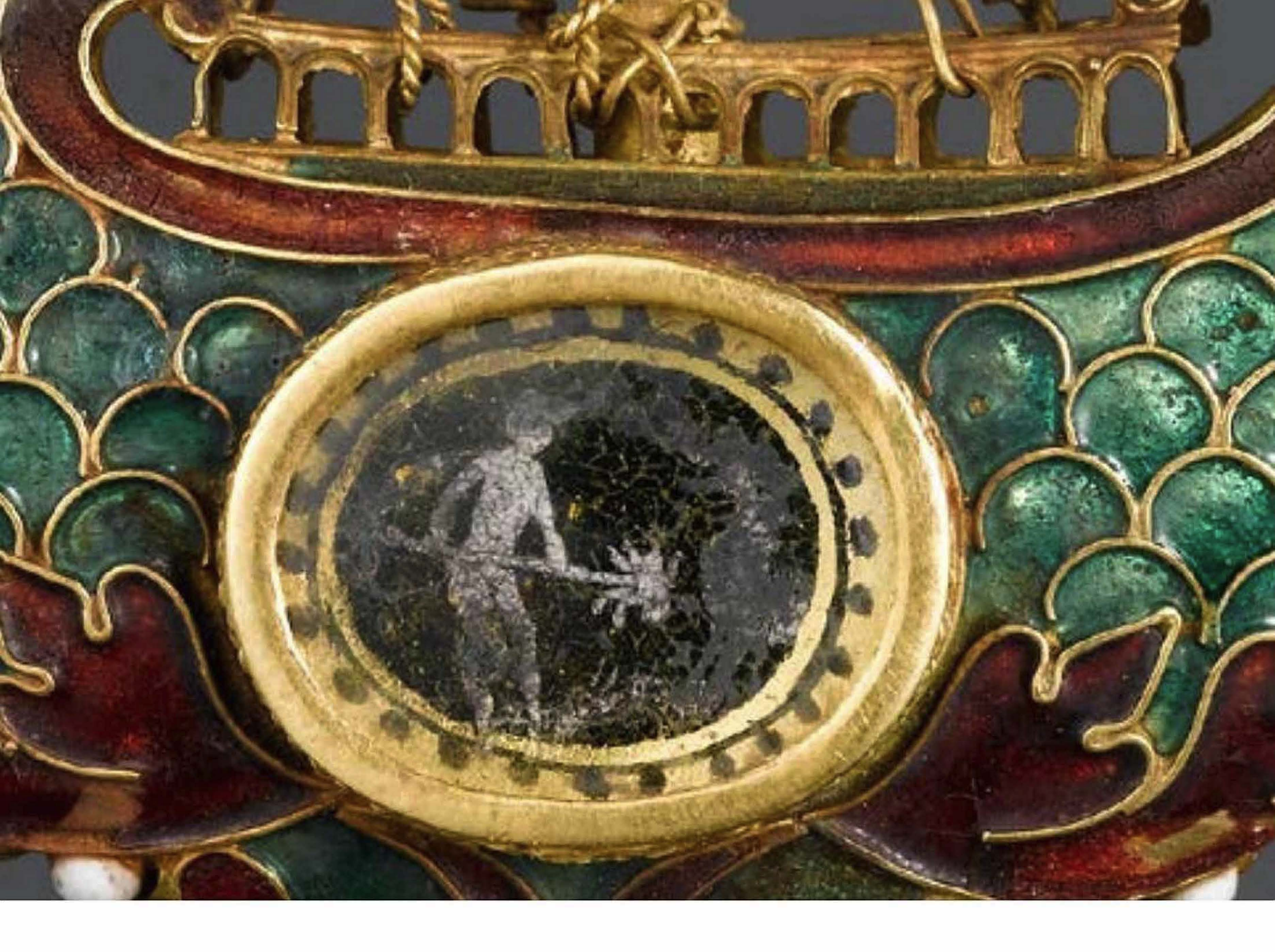
12. Giraldo Jaramillo, G. *Notas y documentos sobre el arte*. Bogotá: ABC, 1954, p. 217.

13. *Ibid.*, p. 217.

14. Kennedy Troya, A. Arte y artistas quiteños de exportación. En *Antología*. Hondarriba, Spain: Nerea, 2002, p. 96.

15. Giraldo Jaramillo, G. *Notas y documentos sobre el arte. Cit. supra*, p. 11.

16. Kubler, G. *An Exhibition of the Religious Folk Art of New Mexico*. Fort Worth: Amon Carter Museum of Western Art, 1964, p. 5.



The Ship Pendant in Early Modern Venice: A Symbol of the Serenissima and the *Stato da Mar*

Anastazja Buttitta

Ben-Gurion University of the Negev

Resumen

Este artículo se centrará en un análisis de un objeto popular en la joyería veneciana de época moderna: el colgante en forma de barco. Se examinarán sus fuentes, características estilísticas, sus relaciones con la joyería española y sudamericana, y especialmente las influencias orientales sobre las técnicas de producción. Además, se centrará en los vínculos de esta tipología de joya con la cultura marítima veneciana que probablemente influiría a los mecenas y los orfebres en su elección de temas y motivos ornamentales.

Palabras clave: historia de la joyería, Venecia, Primera Edad moderna, estudios de género, artes decorativas.

Resum

Aquest article se centrarà en una anàlisi d'un objecte popular en la joieria veneciana de l'èpca moderna: el penjoll en forma de vaixell. S'examinaran les seves fonts, característiques estilístiques, les seves relacions amb la joieria espanyola i sud-americana, i especialment les influències orientals sobre les tècniques de producció. A més, se centrarà en els vincles d'aquesta tipologia de joia amb la cultura marítima veneciana que probablement tindrà influència sobre els mecenes i els orfebres en la seva elecció de temes i motius ornamentals.

Paraules clau: història de la joieria, Venècia, primera edat moderna, estudis de gènere, arts decoratives.

Abstract

This paper will focus on an analysis of a popular object in Venetian jewellery in the Early Modern period: the pendant in the form of a ship. It will examine its sources, stylistic features, its connections with Spanish and southern German jewellery, and especially the oriental influences on the production techniques. In addition, special focus will be placed on ship pendants and their links with Venetian maritime culture, which probably influenced patrons and goldsmiths in their choices of subjects and ornamental motifs.

Key words: history of jewellery, Venice, Early Modern Period, gender studies, decorative arts.

This paper focuses on a popular object in Venetian jewellery of the Early Modern Period: the ship-shaped pendant. This analysis is part of my work in progress on Renaissance Venetian jewellery[1]. My project takes an analytical approach to this object, and departs from the prevalent, catalogue-based research, which is mainly focused on stylistic aspects and written from a chronological and aesthetic point of view[2]. Through examples of ship-shaped pendants, I intend to offer insight into Early Modern Venetian jewellery.

In the world of geographical discoveries, the sea has been a fundamental subject of art—not only in jewellery and applied arts—and has been adopted in the whole of Europe in painting, sculpture, literature, and music.

But there is an obvious and more specific symbolism to the ship pendant in Venice, produced in a city-state whose power and economy were based on marine trades and naval conquests.

Since the Early Middle Ages, Venice was a highly important artistic centre, in particular for the applied arts; these arts were shaped in the context of *Venezia* being a melting pot of different nations, a city that acted as a bridge between the Western and Eastern World. During the *Medioevo*, the economical and political extension of its influence and its huge financial power contributed to an artistic development that was almost unrivalled compared to the rest of Europe.

Dante Alighieri, during his visit to Venice in the early 1300s, recorded just one important memory, later described in Canto XXI of *Inferno*—it was the Arsenale, the factory of ships and weapons, which for eight centuries remained the primary infrastructure of Venetian maritime power. It had been founded on the necessity of defending the mercantile ships of the city from the attacks of other states' fleets and from the pirates, a popular phenomenon of the time in the Mediterranean and Adriatic Sea. The growing number of naval routes toward the Eastern World, which were bringing to Venice enormous riches, obliged the city state to create its own state shipyard[3].

However, Venice was not only expanding on the *Laguna* (*Dogado* and *Domini di Terraferma*), there was also the *Stato da Mar*, the maritime and overseas possessions, including Istria, Dalmatia, Albania, Negroponte, the Kingdom of the Morea, the Aegean islands of the Duchy of the Archipelago, the islands of Crete—the Kingdom of Candia—, and Cyprus[4].

In this paper I will try to analyse how the Serenissima was producing not only real ships in wood, but also ships in jewellery as a symbol of its power. In addition, I will examine the sources, the stylistic features, the formal influences on the production techniques, and the relations with European jewellery.

When we think nowadays about jewellery, we think—in general—about a beautiful object that is making a woman happy and that usually was chosen by her, sometimes together with someone that she loves. But, as far as we know, until the end of the nineteenth century, women were not choosing their jewellery[5]. Jewels were a gift from their family or husband—the jewel was a very important part of a social contract; jewels were a fundamental element

of the dowry[6]. Moreover, important jewels were made on commission, and the patron was the one who chose the theme of the artwork.

This is the reason why the ship pendant is a fascinating subject. It was an object worn by women, a jewel that was supposed to give joy to a woman and that emphasized her status—and at the same time, it was a symbol of the male world, of male power. Because the economy of La Repubblica was based on ship trade and on the conquests in the Eastern Mediterranean, La Serenissima and the *Stato da Mar*, where men frequently left their households by ship to follow their faraway trades, departed on galleons for battles, or worked at the Arsenale. It is important to stress that ships in *Venezia* had the names of the aristocratic families that owned them, and not feminine names like in Northern and Western Europe. We also do not have information about women launching ships in Venice[7].

Of course, the ship pendants (and ship earrings) were not produced only in Venice during the Early Modern Period—it was an object that was quite popular all over Western Europe during that time. Pendants were amongst the most common kinds of jewellery in the sixteenth to eighteenth century, used either simply for personal adornment or as a protective amulet. Such caravel pendants were extremely popular in the sixteenth century—the caravel ship being closely linked with the era of great travellers and discoveries.

We have beautiful examples from:

England, like the Hunsdon ship pendant, executed in Western Europe circa 1580, at the Victoria and Albert Museum: a black galleon with a characteristic wooden hull, with enamelled human figures and a lot of pearls.

Southern Germany, like the gondola pendant that was made around 1570 by German craftsmen, from the Medici Collection, with geometrical, sharp features and precious carved stones, which is typical of German jewellery.

And from Spain, like the wonderful caravella pendant [figure 1] made around 1580, now at the Hermitage Museum. It is formed from a marvellous Columbian emerald, set off by gold and enamel. The Spanish caravel is attached by gold chains to a cross made up of four emeralds. The sail, the body of the ship, and the tops of the masts are decorated with white and black enamel typical of Spanish works.

And, of course, we cannot forget about the drawing model in the *Libre de Passanties*, from 1594, executed in Barcelona; it is very similar to the ship pendant recently attributed—due to the fact that it is made of coral—to Trapani goldsmiths, from the second half of the sixteenth century; the area was influenced by the Spanish style. The pendant is now in Palazzo Madama in Torino.

In antiquity, fish pendants for good luck were worn in the whole Mediterranean area, as well as Hellenistic boat-shaped jewels. The latter, which later became the well-known pendants and earrings 'a navicella', were more stylised. By contrast, the ship pendant of the Renaissance is clearly a ship, a symbol of power and adventure.



Figure 1
Caravella pendant, Spain, 1580s (Inv. no. E-2944), the State Hermitage Museum, St. Petersburg; Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin.

Furthermore, we cannot forget about the 'nefs'—elaborate table ornaments in the form of a ship, which since the Middle Ages were often used to serve salt and spices on aristocratic tables; not only were they masterfully decorated and enriched with enamels and precious stones, but they could also be mechanical, with clocks, moving figures and music.

As I said before, in Europe the caravel ship was connected to the idea of great travellers and discoveries. In my opinion, the ship pendant in Venice was more closely associated with economic pride and the status of the Venetian Republic—based on maritime trades—, and on the maritime and overseas possessions, the *Stato da Mar*. We must remember that the Great Discoveries did, in fact, start the slow process of changing and shifting the Venetian economy, because of the Spanish, Portuguese, British, and Dutch conquests. Since the end of the fifteenth century, Venice was no longer the maritime power that it used to be in the late Middle Ages and in the early Renaissance. But it is important to emphasize that until the seventeenth century *Venezia* was still a very rich city[8]. Hence, this process provoked in the Serenissima the renewal of the local production of luxurious goods and the specialization of the artisans in objects of very high quality[9]. And we cannot forget that Venice had inherited most of its artistic competences and traditions—from glasswork to stone carving and metalwork—from Byzantium and the Orient, the Crusade of the year 1204 being an important moment of the clash between the two cultures.

Unfortunately, as we all know, we do not have as many Venetian Jewels left as we have from other countries. There is still a lot of uncertainty as regards the attribution of Venetian production.

And we must remember that portraits are not always the most reliable evidence, because for the portraits people were usually wearing the most expensive jewels that they had.

Anyhow, I would like to analyse some examples of ship pendants that were most probably produced in Venice.

The first one [figure 2] is at the Museo Poldi Pezzoli in Milan, dating from the sixteenth century. It is a gold miniature ship, looking more like a merchant caravel (called a *cocca* in Venice) than a war galleon; but this kind of ship had covered arches on the bow and the stern in order to protect the ship with artillery from the pirates. On the main mast can be seen a white flag, and there are also white tents protecting the sailors from the sun. The pendant is decorated with floral motifs, such as the beautiful five-petal flower with enamel, in red, white, green and blue colours, and with a fair amount of pearls. The enamel was applied with the cloisonné technique, on wide alveoli.

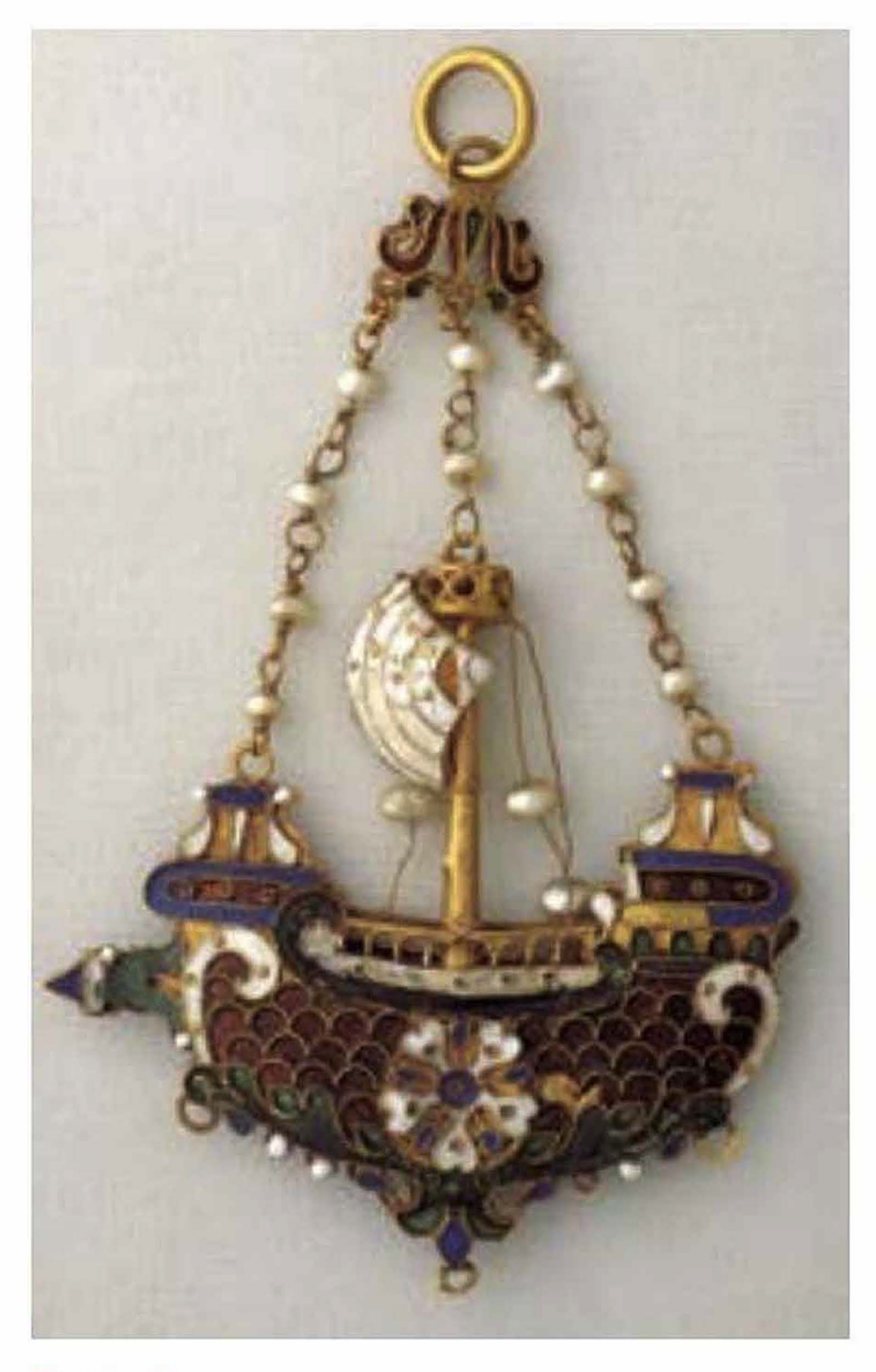


Figure 2
Ship pendant, Venice (?) sixteenth century, Museo Poldi Pezzoli, Milan; Photograph © Museo Poldi Pezzoli.



Figure 3
Ship pendant, Venice (?), sixteenth century, Musée du Louvre, Paris; Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Jean-Gilles Berizzi.

The same white flag can be seen on the main mast in this second ship pendant [figure 3]; this one is from the Grand Palais at the Louvre and dates from the sixteenth century. We can observe the same beautiful enamel colours applied on the wide alveoli and the generous use of pearls. But here a cameo can be seen in the centre, with an antique or mythological scene—a link to the classical past that Venice consistently emphasised and recalled in the Humanistic Era.

The technique employed in the production of the two pendants would suggest that they were made in the same 'bottega'.

Thanks to these jewels we can also define the characteristics of the Venetian jewel. First of all, Venetian jewellery was not as luxurious and flamboyant as German or Spanish jewellery. It was very typical for the Venetian women to wear very luxurious clothes—thanks to the trade with the Eastern world, Venice imported the most beautiful fabrics, even though the silk trade was regulated by the very strict sumptuary laws[10]. But their jewels tended to be relatively less striking. The Venetian jewels had fewer precious stones, but more enamel and *filigrana*—clearly an influence of the Oriental style.

Furthermore, pearls were very much sought after by the Venetians since antiquity, as they symbolised their dominion over the seas. In Venice pearls were also a very common form of investment, because their value remained the same for decades and the import demand for pearls was always very high[11].

The cloisonné enamel applied on wide surfaces, as in this case, was undergoing a revival since the sixteenth century; hence, the dating of the pieces by the Poldi Pezzoli Museum and the Louvre would seem to be correct[12].

The tradition of the ship pendants was transmitted from Venice to Greece, part of which belonged to the *Stato da Mar*. The catalogue of the Benaki Museum in Athens informs us that jewellery was usually made in the form of graceful enamelled ships on the Greek Islands. In marriage contracts dating from that time, these miniature ships are referred to as *Venetika* (Venetians), which seems to point to the possibility that they may have been made in Venice by Greek goldsmiths in the seventeenth and eighteenth centuries. There is sufficient evidence supporting this possibility, for many ornaments and jewels did come from Venice, and there were many Greek goldsmiths living in Venice at that time. The earrings with three-mast caravels in the Benaki Museum in Athens confirm this assumption [figure 4]: one side of the ship's flag bears a representation of the Lion of San Marco, while the other bears the name of the donor in Greek letters. Larger enamel ships in the form of pendants, in a similar style and of the same origin, are to be found among the votive offerings in the monastery of Patmos [figure 5][13]—like this gold pendant from the Greek island of Sifnos, from the seventeenth or eighteenth century: a sailing ship with elaborate colourful enamels and pearls, reflecting European Rococo[14].

In conclusion, Venetian jewels were characterized by a love for enamel, *filigrana*, and pearls, which were so dear to the Oriental culture. Throughout the centuries, *Venezia* remained under



Figure 4
Ship earrings, Venice (?) and Siphnus, seventeenth to eighteenth century, Benaki Museum, Athens; Photograph © Benaki Museum.



Figure 5
Ship pendant, Venice (?) and Pátmos, seventeenth to eighteenth century, Benaki Museum, Athens; Photograph © Benaki Museum.

the influence of the distant Gothic tribes' invasions of the Italian peninsula, which brought with it a very specific artistic production, as regards goldsmiths. It can even be seen in these few surviving Venetian ship pendants, which have been so masterfully decorated with multicoloured cloisonné enamel. On the other hand, these jewels are not highly decorated with precious stones, like the other European examples that I have mentioned—even though Venice was one of the main centres of trade in precious stones. This would suggest that the Oriental tradition and symbolic messages were more important than the economic value.

La Serenissima was a multicultural state, where different peoples were living and producing objects. The Venetian identity was not based on the idea of nationality but on the idea of the Maritime Republic—a republic that after the glorious Middle Ages was shaken by major events: the conquest of Constantinople by the Turks in 1453, the discovery of the New World in 1492, which completely changed the European economy and trades, and the Battle of Lepanto in 1571, which halted Ottoman expansion. In the Early Modern Period, Venice was striving to maintain its status as a maritime and economical power.

In Europe during the early modern period, jewels usually represented flowers or beautiful geometrical forms. In this case, the jewel represents a real object and is, on the other hand, a symbol of a state.

The ship pendant was therefore a symbol of the masculine world and of the Republic of Venice.

The ship pendant represents—more than any other kind of jewel—the presence of the male world in women's personal ornaments, and its characteristics attest to the Oriental influences on the Serenissima.

So we can conclude that the ship pendant is one of the most symbolic jewels of Venice.

A mio zio Nino, che il suo ricordo sia di benedizione.

FOOTNOTES

* I would like to thank Nirit Ben-Aryeh Debby and Dora Liscia Bemporad for being such an inspiration every day; Benjamin Arbel, Daniel Unger, Nuno Vassallo e Silva, Renard Gluzman, Carolina Naya Franco, and Olga Kuminova for the great conversations and important information regarding this article and my entire research.

1. The work in progress is my PhD Dissertation, entitled 'Venetian Jewellery (1400–1600): Art and Society', at Ben-Gurion University of the Negev; supervisor prof. Nirit Ben-Aryeh Debby, co-supervisor prof. Dora Liscia Bemporad, planned submission spring 2018.

2. See for example: Hackenbroch, Y. *Renaissance Jewellery*. London: Sotheby Park Bernet Publications, 1979; Evans, J. *A History of Jewellery 1100-1870*. Boston: Boston Book and Art Publisher, 1970 (1953); Pazzi, P. *I gioielli nella civiltà veneziana*. Treviso: Zoppelli, 1995.

   Recent research has taken more economic or philosophical approaches, see for example: De Maria, B. Multifaceted endeavours: Jewellery and Gemstones in Renaissance Venice. In Frank, M.; De Maria, B. (eds.). *Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown*. Milan: 5Continents, 2013. ISBN 978-8874396344; Caselli, L. Gioielli dipinti, gioielli e dipinti. In Flores d'Arcais, F. (a cura di). *La pittura nel Veneto – Le origini*. Milan: Electa, 2004, pp. 309–325. ISBN 978-8837025830.

3. Zanelli, G. L'Arsenale di Venezia. In *Navi, squeri, traghetti da Jacopo de' Barbari*. Venice: Fondazione Querini Stampalia, 2013.

4. Da Mosto, A. *L'Archivio di Stato di Venezia*. Rome: Biblioteca d'Arte Editrice, 1937.

5. Kuehn, T. Understanding gender inequality in Renaissance Florence: Personhood and Gifts of Maternal Inheritance by Women'. *Journal of Women's History*. 1996, Vol. 8 (2), pp. 59–80.

6. Zarri, G. B. *Monaca, Moglie, Serva, Cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, 2004; ZARRI, G. B. Recinti: *Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna: Il Mulino, 2001. ISBN 9788815073839.

7. Tucci, U. *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna: Il Mulino, 1981.

8. Molmenti, P. *La storia di Venezia nella vita privata*, II, 1880, Trieste, pp. 263–288.

9. Davanzo Poli, D. *Abiti antichi e moderni veneziani*. Venice: Neri Pozza Editore/Fondazione Cini, 2001. ISBN 88 7305 909 0.

10. *Ibid*.

11. Pazzi, P. *Cit. supra*, p. 22.

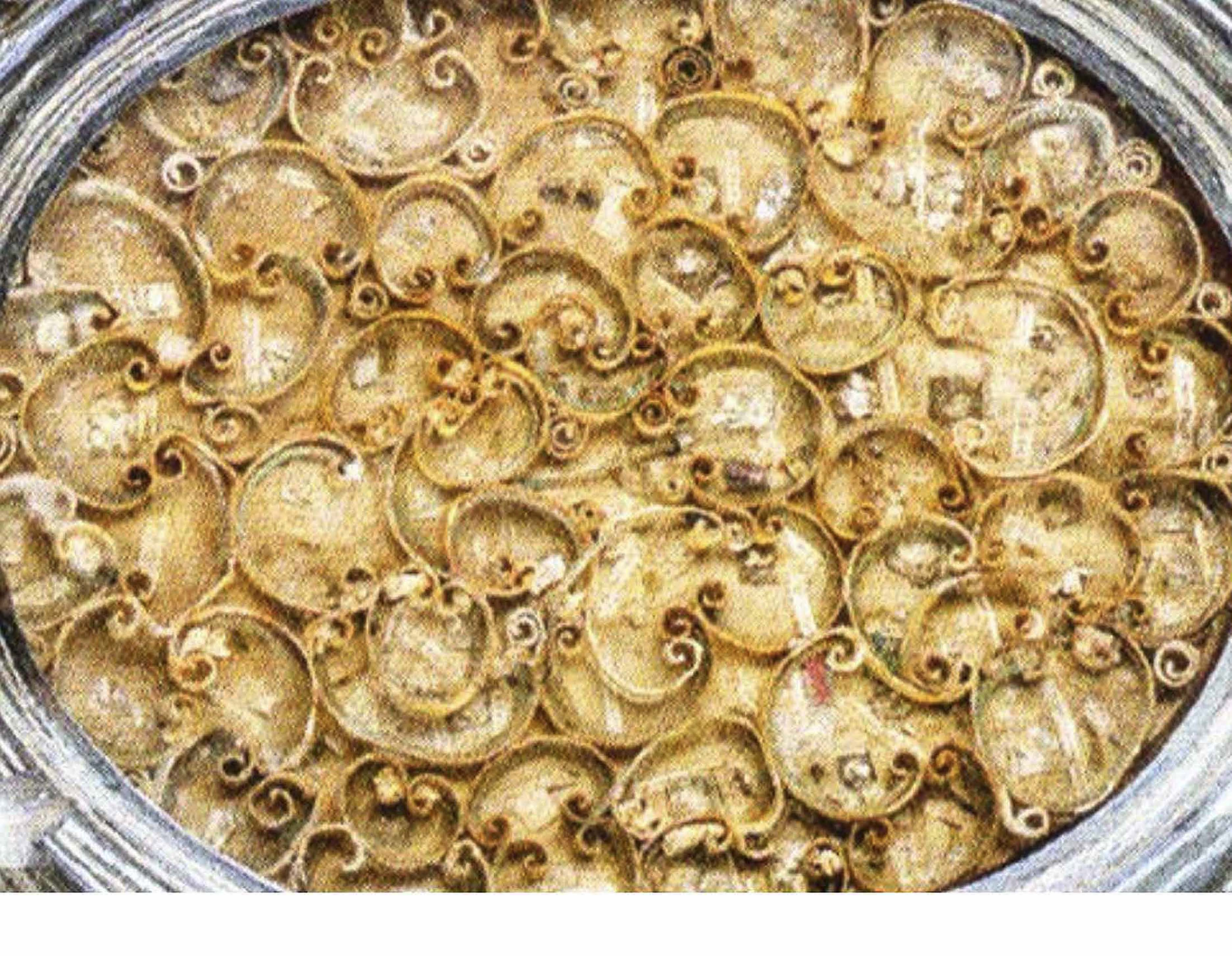
12. A similar ship pendant can be found in the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon (inv. 906), which is published in D'Orey, L. *Cinco séculos de joalharia*. Lisbon: Museu Nacional de Arte Antiga, p. 25, cat. 19. But, the brightness of the colour and the elaborate enamel technique would suggest that it was executed later, on the Iberian Peninsula.

    I would like to thank Nuno Vassallo e Silva for drawing my attention to this information and generously sharing it with me.

13. M. Chatzidakis, M. *Benaki Museum - The Greek Museums*. Athens: Ektodike Athenon, Athens, 1975.

14. A similar ship pendant has been included in the Christie's Geneva sale catalogue - *Important Gold Boxes and Renaissance Jewels*, 14 May 1985, lot. 28. The object has been recorded as 'Venice or Greek Islands, seventeenth century' as well.

    I would like to thank Nuno Vassallo e Silva for drawing my attention to this information and generously sharing it with me.



The Gifts to Sicilian Sanctuaries from Spanish Viceroys and Local Nobility

Maria Concetta Di Natale

Professor of Museology and History of the Collection of Decorative Arts
in the Department of Culture and Society of the Università degli Studi di Palermo

Resumen

En el siglo XVII, el culto y la devoción, especialmente de las clases nobles y aristocráticas sicilianas, hacia los principales santuarios de la isla y las imágenes que allí se veneraban, estimularon la producción de las artes decorativas. Muchos fueron los objetos encargados por virreyes y virreinas españoles y por nobles, que fueron ofrecidos a los santuarios sicilianos más importantes, como signo de profunda devoción y poder político.

La presencia intensa y fuerte de la nobleza española en Sicilia explica las influencias estilísticas españolas, que se plasman en la producción siciliana de objetos de arte decorativo, especialmente en la joyería, aspecto muy relacionado con la moda y las costumbres, y estrechamente ligado a los intercambios comerciales entre España y Sicilia.

Palabras clave: Sicilia, virreyes españoles, nobleza local, ofrendas, joyería.

Resum

Al segle XVII, el culte i la devoció, especialment de les classes nobles i aristocràtiques sicilianes, cap als principals santuaris de l'illa i les imatges que s'hi veneraven, van estimular la producció de les arts decoratives. Molts van ser els objectes que virreis i virreinas espanyols i nobles van encarregar, per oferir-los als santuaris sicilians més importants, com a signe de profunda devoció i poder polític.

La presència intensa i forta de la noblesa espanyola a Sicília explica les influències estilístiques espanyoles, que es plasmen en la producció siciliana d'objectes d'arts decoratives, especialment en la joieria, aspecte molt relacionat amb la moda i els costums, i estretament lligat als intercanvis comercials entre Espanya i Sicília.

Paraules clau: Sicília, virreis espanyols, noblesa local, ofrenes, joieria.

Abstract

In seventeenth-century Sicily, worship, and the devotion that the noble and aristocratic classes in particular felt for the island's main sanctuaries and the images that were venerated in them, stimulated the production of the decorative arts. Spanish viceroys and vicereines, and noblemen and women, commissioned many objects in order to offer them to the most important Sicilian sanctuaries as a sign of profound devotion and political power.

The strong, intense presence of the Spanish nobility in Sicily explains the Spanish stylistic influences, which are manifested in the Sicilian production of decorative art objects, and especially in jewellery, an aspect that went hand in hand with fashions and customs and was closely linked to trade between Spain and Sicily.

Keywords: Sicily, Spanish Viceroys, Local Nobility, gift, Jewellery.

In the seventeenth century, cult and devotion towards the main Sicilian sanctuaries and the sacred images that were worshipped there greatly stimulated the production of the decorative arts, making artefacts that were well known to the whole of Christianity. This kind of commitment and offer was practised at every social level, but mostly in the noble milieu of Sicilian society, up to the highest degrees of its aristocratic hierarchies. Many were, actually, artefacts commissioned by Spanish viceroys and vicereines and offered to the most important Sicilian sanctuaries, as tangible signs of both deep devotion and political power. One of the most beloved simulacrums of Sicily is certainly that of Our Lady of Trapani, a fine marble sculpture generally attributed to Nino Pisano (1340–1368)[1]. The faithful came from everywhere and from every social class on a pilgrimage to the Carmelite Sanctuary, all of them offering gifts to the Marian simulacrum, as many sources testify, such as the inventories of the goods owned by the Carmelite Fathers, documents of great importance for the news they contain, where all the offerings made to the Trapanese Virgin are recorded in great detail[2].

Among the first pilgrims who paid homage to Our Lady of Trapani recorded in the sources were Don Ramòn de Cardona, Count of Alvito, Sicilian Viceroy (1506–1509)[3] and the most distinguished Carlo V, who, arriving in 1535, offered her the iron-lined wooden doors[4]. The king's presence in the Sicilian city is also remembered by the so called *Reliquiario di Carlo V*, an artefact made from golden copper, coral, and enamel—kept at the Museo Regionale 'A Pepoli', donated by the *Protonotario del Regno* Alfonso Rois—, which although deeply modified still bears the original dedicatory inscription [figure 1][5].

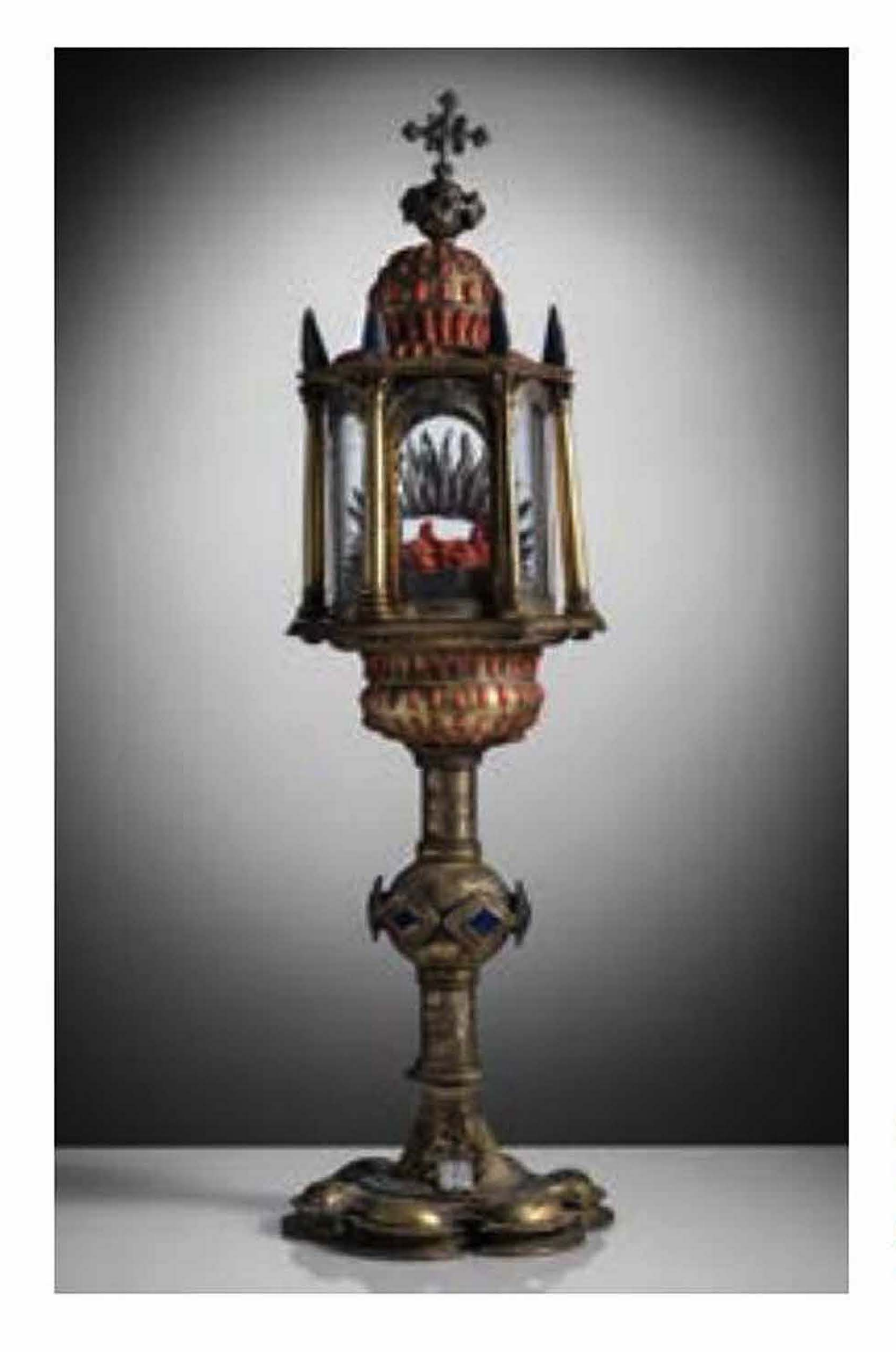


Figure 1
Workers from Trapani, *Reliquary of Charles V*, XVI-XVIIth century, Trapani, Regional Museum "Agostino Pepoli".



Figure 2
School of Matteo Bavera, *Bracelets*, early seventeenth century, Trapani, Regional Museum "Agostino Pepoli".

In 1591, Don Diego Enriquez de Guzman, Count of Alba de Liste and Viceroy of Sicily (1585–1592), and Maria Durrea, Vicereine, donated the significant amount of twelve thousand *scudi* for the execution of the bronze gate for the chapel of the Madonna, commissioned from the Palermitan artist Giuliano Musarra, as attested by its coat of arms[6]. From the 1603 inventory is it clear that the Count of Alba de Liste sent, besides, a 'Lamperi d'argento (…) grande con sua catinella' and those in 1596 and 1606 included 'cortinagi' and 'una cultra e uno sopra tela di fundo di oro'[7].

In the 1604 inventory are noted the gifts offered by 'Donna Angiola, moglie del Baronello della Moxarta', who offered the Madonna 'una maniglia con dui chiappi con li camei di corallo, li magli sono n. quindici. Un'altra maniglia con tri chiappi con suoi camei di corallo (...) nota che quelli dui manigli'[8]. The above-mentioned artworks can be identified as bracelets with coral cameos decorated with enamel, where the gold appears above the white vitreous paste, attributed to the school of the skilled coral worker *corallaro* Matteo Bavera [figure 2], nowadays at the Museo Pepoli of Trapani[9], while the noble lady should be Don Giovanni Fardella's wife, whose name shows up several times among the donors of the jewels at the beloved simulacrum[10]. The noble figure is mentioned in the 1620 inventory that notes an offer made to the Trapanese Virgin of 'un palio di tabì d'argento ricamato con diversi fiori di tabì d'oro con le armi del Barone di Mokarta' and in the 1623 inventory for the gift of 'una corona di corallo'[11].

Don Juan Fernandez Pacheco, Viceroy, Duke of Escalona, and Marquis of Villena was another prominent donor to Our Lady of Trapani and, in 1606, he offered a 'lampiere grande traforato' that 'recava il nome di Gesù a tre parti'[12].

The Duke of Terranova, Don Giovanni d'Aragona, *maestro razionale del Real Patrimonio,* donated two precious artworks mentioned by Nobile as 'due bacili reali d'argento indorati che le fanno equipaggio alla credenza né suoi solenni trionfi'[13].

These are two precious artefacts: the first one was 'a punta di domanti', made by a German or Spanish silversmith during the second half of the sixteenth century and the second one made by the Nuremberg goldsmith Elias Lencker in the years 1565–1570 [figure 3], nowadays displayed in the Museo Regionale Pepoli[14]. The Duchess of Terranova assigned as an ornament



Figure 3
Elias Lencker, Bacin, before 1578, Trapani, Regional Museum "Agostino Pepoli".

to the simulacrum of the Virgin of Trapani 'una gioia (…) con sette perle ingastate' and 'una cappa di raso incarnata con suoi crifi d'argento (...) con suoi crocchetti d'argento doppi'[15]. This jewel must be the reliquary charm made of gold, enamels, pearls, gems, and opals, mentioned for the first time in the 1623 inventory, made by a Spanish or Spanish-inspired Sicilian goldsmith[16].

The Duke of Terranova's daughter offered to Our Lady of Trapani 'un San Giovanne di corallo'[17], a jewel made by a Trapanese goldsmith in the early seventeenth century, displayed in the Museo Regionale Pepoli[18]. Goldsmiths and *corallari* from Trapani were particularly skilled and famous for the manufacture of the red sea material[19].

Another noteworthy figure was Don Pedro Téllez Giron (1574–1624), Third Duke of Osuna, elected Viceroy of Sicily in 1610, where he arrived in 1611, remaining in his post until 1616[20], when he was appointed Viceroy of Naples, as evident on his portrait now held in the sacristy of the church of SS.ma Annunziata, together with other great patrons of the monastery—a clear exhortation to virtue since 'insigna virtutem' are evident and, hence, 'exempla virtutem'[21].

The inventory of the goods of the Monastery of SS.ma Annunziata of Trapani's sacristy, records the significant gift of 'due Corone d'oro perforate, una per il capo della Vergine Santissima; e l'altra per il capo del Bambino, di peso libre sei e mezz'oncia. Date all'Eccellentissimo Signor Duca di Ossuna, quali importano onze trecentoquarantotto'[22], replaced by 'due corone d'oro gisillate. Una per la Vergine Santissima e l'altra per il Bambino, date per la coronazione della Vergine nel 1734, dal Reverendissimo Capitolo di S. Pietro di Roma'[23].

The Duke of Osuna also donated to the Chapel of the Madonna a 'lampadario aureo' and sent a shipment of lumber for 'le soffitte del tempio e per il dormitorio di tramontana' and seven silver big lamps and chandeliers[24].

In the 1648 inventory of the goods of the Carmelite Fathers in the section related to *'lamperi d'argento'* (silver lamps) are, actually, enumerated a series of these artefacts donated by the Viceroy[25] and in the 1737 inventory it is specified that 'il lampiere d'oro' was made of 'sua lampada d'oro e sue maglie d'oro (…) smaltato in alcune parti'[26].

This last artefact is probably the one, weighing more than three kilograms, given by the *secreto* of the city of Trapani, Mazziotta Sieri Pepoli—chiselled by the goldsmith Francesco Sarmento—, who had 'Palermo, 10 ottobre 1615' engraved on it[27].

Cesare Valli: 'segretario di sua Maestà e del duca di Ossuno Ossuna (...) Vicerè in questo Regno', offered the Madonna 'una gioia a rosa tutta d'oro, intagliata, con sua catinella d'oro di magli rutunde di numero 193 e sopra detta gioia ve ne sono ingastati 36 diamanti sfondati' and in the same 1614–1615 inventory it is specified that 'venne vista per l'aurefice Ioanni Paolo Milanisi'[28].

It is quite clear that the Carmelites included among their favourite goldsmiths non-local masters, such as Giovanni Paolo from Milan, and probably Bescapè, documented since the end of the sixteenth century in Sicily, a time when the island was a crossroads for various cultural trends. The Bescapè atelier was active in Milano until 1609, while the goldsmith is documented in Trapani from 1587 until 1613–1614, years in which he was a *console*[29]. In fact, in 1587, he married the Trapanese Briscitella Prisci, and ran an atelier with her brother, the goldsmith Francesco Prisci, who married Giovanni Paolo's sister, as commonly practised among the masters of the same art[30]. The jewel, which is attributable to a Spanish goldsmith working the early seventeenth century, has a common typology popular in Europe, and is similar, for example, to the one held at the Victoria and Albert Museum of London dating back to 1630, referred to as having been produced in Hungary (inv. no. M 447-1927)[31]. The final part of the precious artefact, consisting of an emerald and a large pearl is a non-homogeneous addition that can be associated with the artefact noted in the 1730 inventory 'data dalla Principessa d'Alcara' and ascribed to a Sicilian goldsmith at the end of the seventeenth century[32]. It is quite significant to point out that on '21 settembre 1615 il duca di Osuna mandò un landò di argento, ove era intagliata una galera del peso di libre due e più il lampiere con l'immagine di Nostra Signora di Trapani' to the simulacrum of Sant'Agata (St Agatha) in Catania's Cathedral[33]. On the other hand, among the jewellery offered to Our Lady of Trapani there is a piece that reproduces the reliquary of Sant'Agata, a fine jewel attributed to the goldsmith from Erice, Paolo Aversa, documented from 1622 to 1656, and it is no coincidence that Aversa was the author in 1634 of the *fercolo di Sant'Agata* in Catania's Cathedral[34]. The lost *fercolo* was brought in procession to the shrine of Catania's martyr and patron saint made by the Sienese goldsmith Giovanni di Bartolo in 1376[35]. The same record in 1615 of Sant'Agata's Treasury inventory (in 1625, final date 1633) mentions that the viceroy also sent 'una statua d'argento di rotula dui et onzi cinque mandata per voto di avergli liberato Nostro Signore Dio ad intercessione della Santa una figlia a detto Duca di Osuna conforme lo testificò Monsignor Patriarcha'[36]. In another inventory of Sant'Agata's Treasury, which refers to the visit made 'a venti di marzo 1625 con l'intervento del Ill.mo Sig. Don Giovanni Torres Osorio vescovo di Catania' are listed 'due lampieri eguali mandati dal Duca di Osuna di peso di rotula tre et onze vent'una'[37].

The Viceroy of Osuna was also very devoted to the Sanctuary of Maria SS. di Capo d'Orlando, where a small alabaster statue, unfortunately now stolen and replaced by a modern copy in plaster, was worshipped[38]. Incudine wrote about this 'Là della volta, pende smagliante e iridato di gemme un lampadare presentavolo alla Vergine Pietro Giron, duca d'Osuna e vicerè di Sicilia quando visitato quel santuario e caduto col suo cavallo nella cisterna dell'atrio veniva dall'amorosissima madre incoltamente sollevato e libero'[39]. The same Viceroy ordered to

‘dipingere in Palermo su grande tela l’immagine della Vergine di Capo d’Orlando in mezzo a S. Rosalia e a S. Barbara con piè la stessa sua effigie, posta in atto supplice e decorata col toson d’oro’[40]. Although damaged, the artefact, attributed to Gaspare Camarda, is still held in the Marian sanctuary[41].

The Duchess of Osuna, Vicereine of Sicily, made a gift to Our Lady of Trapani of ‘due candelieri d’argento’, as shown in the Carmelite Fathers’ 1621 inventory and a ‘piangia con una galera’, mentioned in those of 1647[42] and 1648[43].

Among the ‘robbe aggiunte e venute in questa festa di mezz’agosto 162’ in the inventory of the jewellery and of the pearls ‘che stanno in collo alla Madonna’ is mentioned a ‘catina di pezzi quarantotto (…) sei grossi con sei rubini, et dui diamanti per pezzo et altri sei pezzi ad S, dudeci pezzi mezzani con sei rubini, et vintiquattro altri pezzi smaltati perforati di prezzo duicentoquarant’onze data dalla Signora principessa di Paceco’[44].

The artefact was donated to the Madonna of Trapani by the Princess of Paceco, probably the wife of Don Placido Fardella Torongi, the first Prince of Paceco, honoured with the title in 1609 by King Philip III[45]. He had married Maria Pacheco y Mendoza, the niece of Giovanni Fernandez Pacheco, Marquis of Villena and Viceroy of Sicily, in 1607[46]. In 1623, the eminent noble lady, soon after her husband’s death, decided to retire to the monastery of de las Descalzas Reales in Madrid, assuming the name of Suor Maria della Santissima Trinità[47].

Another chain that is almost identical to the one possessed by the wife of Fardella decorates the silver bust-shaped reliquary of Santa Lucia in the Cathedral of Siracusa, a work of art created by the Palermitan silversmith Pietro Rizzo[48]. The necklace was offered in 1621 by the knight Lucio Bonanno Gioeni and, as Giuseppe Agnello points out, represents ‘forse il dono più antico, destinato ad arricchire la statua del Rizzo. Par quasi d’intravedere in essa il magnifico sfarzo dell’aristocratico donatore, che volle commisurare la generosa offerta all’opera d’arte cui era destinata’[49].

Another chain similar to the previous ones enhances the bust-shaped reliquary of Sant’Agata in Catania and is complemented by a black enamelled double-headed eagle, the coat of arms of the Tedeschi family, donated by Don Giulio, probably together with the chain, in the years 1621–1625[50].

In 1625, Giovanni Ventimiglia, Marquis of Geraci, *Presidente del Regno* (1606–1626), donated to the reliquary of Sant’Agata in Catania ‘una catena a maglie di cane’[51]. The noble dynasty besides the deep devotion to Sant’Anna, whose relic, inserted in the magnificent 1521 reliquary, is enshrined in the Palatine Chapel annexed to the family’s castle in Castelbuono[52], and was also very devoted to the *Madonna della Lettera*; this Norman icon is covered by a golden *manta*, a masterpiece created by the Florentine goldsmith Innocenzo Mangani in 1668, and embellished with jewels made by the goldsmith Gregorio Juvara from Messina[53]. In 1714, Francesco V Ventimiglia’s wife, Geronima di Giovanni, offered the Messina Virgin ‘una pettiglia d’oro con 722 diamanti per essere apposta sulla manta d’oro (...) come ex voto per la guarigione del figlio Domenico’[54]. In 1630, Francesco Fernandez de la Cueva, Duke of Albuquerque and

Viceroy of Sicily (1627–1631), donated four hundred *onze* in order to decorate with stucco the Chapel of Our Lady of Trapani, as reminded by the inscription under his portrait, today held in the Museo Pepoli in Trapani[55]. In 1627, the Vicereine Duchess of Albuquerque also offered precious jewels to the simulacrum of Sant'Agata in the Cathedral of Catania, whom she honoured with the gift of 'una crocetta di oro guarnita di diamanti'[56].

In 1635, Don Luigi Guglielmo Moncada d'Aragona, the Fifth Prince of Paternò, Seventh Duke of Montalto, and President of the kingdom of Sicily (1635–1643), offered a plaque of the military order of Alcantara to the simulacrum of Sant'Agata in Catania, in addition to golden enamelled chains[57]. Similar chains and insignias of the order of Alcantara can be found in the Treasury of Our Lady of Trapani[58] and are common in the Iberian peninsula and in the Mediterranean region, particularly in the viceregal area[59].

Also Giovanni Alfonso Enriquez de Cabrera, *Almirante* of Castiglia, Count of Modica, and Viceroy of Sicily from 1641 until 1643, bestowed several gifts to the statues of Our Lady of Trapani and Sant'Agata of Catania, such as the 'grande lampada d'argento pensile nel mezzo dell'ante cappella del santuario trapanese', a work of art executed by a skilled Sicilian silversmith[60], decorated by three coat of arms 'in uno la Concetione, nell'altro S. Francesco d'Assisi e nel 3 l'armi di detto signor'[61]. The *lampiere* was also mentioned by Nobile[62].

The mother of the *Almirante*, Vittoria Colonna, daughter of Marcantonio II Colonna, another Viceroy of Sicily, was already very devoted to the holy Virgin and had presented the Trapanese sanctuary with another 'lamperi d'argento (…) con il suo nome scritto', whose weight was three rotoli and two oncie'[63].

In 1644, the Viceroy Pedro Fajardo de Zuniga y Requesens (1602–1647) offered to Our Lady of Trapani 'due piramidi d'argento cesellate (…) due fioretti d'argento con li soi statui, in una Santa Ursula e all'altra Giovan Battista' and, in 1646, Don Pedro's wife gave the Madonna of Trapani 'una stella d'oro con un grosso diamante nel centro e centosessantacinque diamantini'[64].

In 1651, Don Giovanni of Austria, the son of Filippo IV and Viceroy of Sicily (1649) gave the same simulacrum the two big silver chandeliers set behind the gate bearing on their bases the revered image, the coat of arms, and the related inscription[65], attributed, according to the mark, to the skilled Palermitan silversmith Giuseppe Montalbano (1631–1663), the brother of the famous goldsmith Leonardo Montalbano, author of the crown of the Madonna della Visitazione di Enna, all sparkling with enamels and gems[66].

In 1668 Francesco Fernandez de la Cueva, Duke of Albuquerque, and Viceroy of Sicily (1667–1670), received 12,000 *scudi* from Carlo II and from Queen Maria Anna of Austria, whose portraits were surely among the ones of the benefactors of the Carmelite Fathers[67], in order to complete the 'fabbriche del tempio'; meanwhile the wife, Duchess of Albuquerque, gave Our Lady of Trapani 'una gioia tonda fatta a porcellana smaltata'[68]. The fine artwork in floral enamels painted on the *verso* and gems and enamels on the *recto* is a masterpiece made by a Sicilian goldsmith working during the second half of the seventeenth century[69].





Figure 4
Andrea Mamingari, *Reliquary of Santa Rosalia*, 1692-1693, Palermo, Sanctuary of Santa Rosalia in Montepellegrino.

Figure 5
Sicilian goldsmith, *Flower-shaped joy*, second half of the seventeenth century, Trapani, Regional Museum "Agostino Pepoli".

The Marquis of Solera, the son of the Viceroy Don Francesco Benavides (1678–1687) Count of Santo Stefano, gave the Madonna of Trapani a three-diamond ring[70] and 'l'Eccellentissima sig. Vincenzina Donna Francesca d'Alagona e Bonadies, Contessa di Santo Stefano' offered the bust shaped reliquary of Sant'Agata 'due mammelle grandi concave d'oro, in soddisfazione d'un voto per l'infermità delle sue mammelle'[71]. This particular kind of gift was not common and clearly referred to the martyrdom of the holy Virgin of Catania. It is remembered, for example, that in 1626 Don Innocentio Maximi, Archbishop of Catania, 'fece venire da Milano una mammella di cristallo'[72].

Juan Francisco Pacheco Téllez-Giron, Duke of Uzeda and Viceroy of Sicily (1687–1695) was deeply devoted to Santa Rosalia and donated to the Palermitan sanctuary in Monte Pellegrino a silver reliquary designed by the architect Giacomo Amato and initially commissioned from Vincenzo Cipulla, created by Andrea Mamingari [figure 4], which can perhaps be identified with the piece still held, together with 'candelabra vasaque argenteis ramis florulenta', as an engraved stone recalled in 1701[73].

The inventories of the donations to Our Lady of Trapani also remark on the devotion of the Duke and his wife for the Trapanese Virgin. In 1696, the Vicereine, Duchess of Uzeda, offered 'una gioia grande fatta a fiore con trecentotrenta quattro diamanti e ottanta smeraldi grossi' to the Madonna of Trapani and, in 1695, donated 'una gioia di smeraldi' [figure 5]—even though they were not exactly the same, they were very similar to the other artworks produced by Sicilian goldsmiths of end of the seventeenth century[74],—to the Madonna della Lettera of Messina.

The intense and strong presence of Spanish nobility is clearly a continuous source of stylistic influences from the Iberian area, that express themselves in the production of decorative art objects in Sicily, especially in jewellery, which was very much related to fashion and custom and characterised by the facility of transport and trade.

FOOTNOTES

1. Scuderi, V. *La Madonna di Trapani*. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Il Tesoro nascosto gioie e argenti per la Madonna di Trapani* [exh. cat.]. Palermo: Novecento, 1995, pp. 52–66. On the trapanese Virgin and her cult, see Di Natale, M.C. "Cammini" mariani per i tesori di Sicilia (Parte I). In *Oadi. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*. June 2010, a. I, Issue 1. ISSN 2038-4394. Available in: http://www1.unipa.it/oadi/rivista/.

2. *Gli Inventari dei Beni Mobili del Convento dell'Annunziata e il Libro dei Miracoli della Madonna di Trapani*. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 251–279.

3. Nobile, V. *Il tesoro nascosto riscoperto a' tempi nostri dalla consacrata penna di D. Vincenzo Nobile trapanese, cioè le gratie, glorie ed eccellenze del religiosissimo santuario di Nostra Signora di Trapani ignorate fin'hora da tutti, all'orbe battezzato fedelmente si palesano*. Palermo: Costanzo, 1698. Monaco, G. *La Madonna di Trapani: storia culto folklore*. Napoli: Laurenziana, 1981, p. 176. Di Natale, M. C. Coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni nella città. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, pp. 12–45.

4. Monaco, G. *Cit. supra*, n. 3, p. 175. Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45.

5. Di Natale, M. C. Orafi, argentieri e corallari tra committenti e collezionisti nella Sicilia degli Asburgo. In Di Natale, M. C. (ed.). *Artificiae Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*. Milan: Skira, 2016. ISBN 885723247.

6. Mondello, P. F. *La Madonna di Trapani. Memorie, patrio, storiche, artistiche*. Palermo: Pietro Montaina, 1878, p. 34. Di Natale, M.C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 3 and 1, pp. 12–45; and Bongiovanni, G. Vicende della Cappella della Madonna di Trapani. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 67–75. For the artist see Di Piazza, V. In Di Natale (ed.). *Arti decorative in Sicilia, Dizionario biografico*, II. Palermo: Novecento: 2014, *ad vocem*.

7. *Inventario del 1596*, transcription by A. Citino. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 251–252. Also Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra,* n. 3 and 1, pp. 12–45.

8. Di Natale, M. C. *Scheda I, 8*. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 103–104.

9. *Ibid*. Also see Di Natale, M. C. *Gioielli di Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 2000 (second ed.), p. 69. ISBN 9788878041776; Di Natale, M. C. Scheda 20. In Di Natale, M. C. (ed.). *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco* [exh. cat.]. Milan: Charta, 2001, p. 315. ISBN 9788881582853. On Matteo Bavera cfr. Di Natale, M. C. *cit. supra*, n. 6, *ad vocem*; Di Natale, M. C. Fra Matteo Bavera. In Ciccarelli, D. (ed.). *Francescanesimo e cultura nella provincia di Trapani*. Padova: Ass. Centro Studi Antoniani, 2011, pp. 155–163. ISBN 9788885155848.

10. Di Natale, M. C. *Cit. supra*, n. 9, p. 69.

11. Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (ed.). *Cit. supra*, n. 3 and 1, p. 21.

12. *Inventario del 1648*, transcription by M. Carruba. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 255–262; and Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 3 and 1, pp. 12–45.

13. Nobile, V. *Cit. supra*, n. 3.

14. Sola, V. Schede no. II, 2 and II, 3. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 186–190; and Sola, V. Schede I.17 a-b e I. 18. In Abbate, V. (ed.) *Wunderkammer siciliana, alle origini del museo perduto* [catalogue of de exhibition]. Napoli: Electa, 2001, pp. 109–110.

15. Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45; and Di Natale, M. C. Scheda no. I, 11. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, no. 1, pp. 108–109.

16. Di Natale, M. C. Scheda no. I, 24. In Abbate, V. (ed.). *Cit. supra*, no. 14, p. 116.

17. Di Natale, M. C. Scheda no. I, 17. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, no. 1, pp. 115–116.

18. *Ibid.*

19. Maltese, C; Di Natale, M. C. (eds.). *L'arte del corallo in Sicilia* [exh. cat.]. Palermo: Novecento, 1986; and Del Mare, C.; Di Natale, M. C. *Mirabilia Coralii* [exh. cat.]. Torre del Greco: Arte'm, 2009.

20. Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45.

21. Abbate, V. Il Tesoro come Musaeum. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, no. 1, pp. 46–60.

22. *Inventario del 1737*, transcription by G. Macaluso. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 263–276. Also see Di Natale, M.C. I doni del viceré d'Ossuna alla Madonna di Trapani. In Sánchez García, E.; Ruta, C. (eds.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620).* Napoli: T. Pironti, 2012, p. 260.

23. *Ibid.* Also see Vitella, M. Scheda no. II, 26, a,b. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 227–228.

24. Di Natale, M.C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45; Di Natale, M. C. *Cit. supra*, n. 23.

25. *Inventario del 1648*, M. Carruba. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 255–262; Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45.

26. *Inventario del 1737*, transcription by G. Macaluso. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 263–276.

27. Accardi, S. Il lampiero del duca di Ossuna. In *Trapani Invittissima*, September 2009. Available in www.trapaniinvittissima.it.

28. Di Natale, M. C. Scheda no. I, 23. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 119–120; and Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45. Also see *Inventario del 1648*, transcription by M. Carruba. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 255–262.

29. Precopi Lombardo, A. In Di Natale, M. C. (ed.). *Cit. supra*, n. 6, *ad vocem.*

30. *Ibid.*

31. Bury, S. *Jewellery Gallery, Summaris Catalogue, Victoria and Albert Museum.* London: The Victoria and Albert Museum, 1982, p. 73, c. 13, board G. 3, p. 73.

32. Di Natale, M. C. Scheda no. I, 23. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 119–120.

33. Musumarra, C. *Gli inventari del tesoro di S. Agata a Catania*. In *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, IV S, A. V, XLVIII, 1952, p. 89. Also see Di Natale, M.C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (ed.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45; and Di Natale, M. C. Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori. In Dufour, L. (ed.). *S. Agata*. Roma-Catania: Editalia; Domenico Sanfilippo, 1996.

34. Di Natale, M. C. Scheda no. I, 50. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 144–145.

35. Di Natale, M. C. *Cit. supra*, n. 34.

36. Musumarra, C. *Cit. supra*, n. 34, p. 89. Di Natale, M. C. *Cit. supra*, n. 34.

37. Musumarra, C. *Cit. supra*, n. 34, p. 88. *Ibid.*

38. Di Natale, M. C. 'Cammini' mariani per i tesori di Sicilia (Parte II). In *Oadi. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*. December 2010, Year I, Issue 2. Available in http://www1.unipa.it/oadi/rivista/.

39. Incudine, C. *Naso illustrata* (1882). Milano: Giuffrè, 1975, pp. 257–261. Also see Margiotta, R. F. Dizionario per il collezionismo in Sicilia. In Di Natale, M. C. (ed.). *Cit. supra*, n. 5.

40. Portale, A. *La città di Naso in Sicilia e il suo illustre figlio S. Cono Abate*. Palermo: Bellotti, 1938, pp. 127–148. Also see Margiotta, R. F. *Cit. supra*, n. 40.

41. Margiotta, R.F. *Cit. supra*, n. 40. For the artist see Ciolino, C. In Sarullo, L. *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II: *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro. Palermo: Novecento, 1993, *ad vocem.*

42. Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45.

43. *Inventario del 1648*, transcription by M. Carruba. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 255–262. Di Natale, M.C. In Di Natale, M.C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45.

44. Di Natale, M. C. In Di Natale, M. C.; Abbate, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, p. 23. Also see Di Natale, M. C. *Cit. supra*, n. 9, p. 48.

45. *Ibid.* Cfr. San Martino De Spucches, F. *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai*

nostri giorni (1925), V. Palermo: Scuola Tip. Boccone Del Povero, 1927, p. 338.

46. *Ibid.*

47. AJELLO, L. Le rotte del corallo. Carichi preziosi dalla Sicilia al monastero de las Descalzas Reales di Madrid. In DI NATALE, M. C. (ed.). *Cit. supra*, n. 5.

48. DI NATALE, M. C. *Cit. supra*, n. 9, p. 48.

49. AGNELLO, G. La statua e il tesoro di S. Lucia a Siracusa. In *Archivio Storico Siracusano*. 1965, Year II, pp. 4–26.

50. MAUCERI, E. *Il busto di Sant'Agata e i suoi gioielli*. In *Siciliana*, I. November to December 1923, nos. 11–12. SCIUTO PATTI, C. *Le antiche oreficerie del Duomo di Catania la statua, lo scrigno e la bara di S. Agata*. In *Atti e memorie della Società Siciliana della Storia Patria*. Palermo: Società siciliana per la Storia Patria, 1892, p. 145; ACCASCINA, M. *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*. Palermo: Flaccovio, 1974, p. 226 and note 159; DI NATALE, M. C. *Cit. supra*, n. 34; DI NATALE, M. C. Enrico Mauceri e il Tesoro di S. Agata di Catania. In LA BARBERA, S. (ed.). *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte fra* connoisseurship *e conservazione*. Palermo: Flaccovio, 2009, pp. 141–156.

51. MUSUMARRA, C. *Cit. supra*, n. 34, p. 83.

52. DI NATALE, M. C. Il tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono. In DI NATALE, M. C.; VADALÀ, R. *Il tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*. Palermo: Flaccovio, 2010, p. 29 et seq.

53. DI NATALE, M. C. *Cit. supra*, n. 9.

54. MOGAVERO FINA, A. *Castelbuono nel travaglio dei secoli*. Palermo: Le Madonie, 1950, p. 121. See also DI NATALE, M.C. *Cit. supra*, n. 53, p. 29.

55. DI NATALE, M. C. In DI NATALE, M.C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45. For the portrait: ABBATE, V. *Cit. supra*, n. 22, pp. 46–60.

56. MUSUMARRA, C. *Cit. supra*, n. 34, pp. 86–87. Also see Di Natale, M.C. *Cit. supra*, n. 34.

57. MUSUMARRA, C. *Cit. supra*, pp. 91 and 93. Also see DI NATALE, M. C. *Cit. supra*, n. 34.

58. DI NATALE, M. C. In DI NATALE, M.C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1. DI NATALE, M. C. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45.

59. DI NATALE, M. C. *Cit. supra*, n. 9.

60. DI NATALE, M. C. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, p. 23; VITELLA, M. Scheda no. II, 12. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 202–203.

61. MARGIOTTA, R. F. *Cit. supra*, n. 40.

62. NOBILE, V. *Cit. supra*, n. 3, cap. XXVII.

63. MARGIOTTA, R. F. *Cit. supra*, n. 40.

64. *Ibid*. DI NATALE, M. C. Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica. In DI NATALE, M. C. (ed.). *Cit. supra*, n. 9, p. 50. Also see MARGIOTTA, R. F. *Cit. supra*, n. 40.

65. DI NATALE, M. C. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45. Also see VITELLA, M. Scheda no. II, 15. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, pp. 206–208. For the portrait, see ABBATE, V. *Cit. supra*, n. 22, pp. 46–60.

66. DI NATALE, M. C. *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*. Enna: Il Lunario, 1996.

67. For the portrait: ABBATE, V. *Cit. supra*, n. 22, pp. 46–60.

68. DI NATALE, M. C. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45; DI NATALE, M. C. Scheda no. I, 55. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 151–152.

69. *Ibid*.

70. DI NATALE, M. C. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, nn. 3 and 1, pp. 12–45.

71. MUSUMARRA, C. *Cit. supra*, n. 34, p. 97.

72. *Ibid.*, p. 86.

73. ABBATE, V. Il tesoro perduto: una traccia per la committenza laica nel Seicento. In DI NATALE, M. C. (ed.). *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento* [exh. cat.]. Milan: Electa, 1989, p. 53. Abbate, V. Da Uceda a Veraguas, tra Messina e Palermo: il contesto, le scelte collezionistiche, il mecenatismo artistico. IN DE CAVI, S. (ed.). *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2017, p. 100.

74. DI NATALE, M. C. Scheda no. I, 65. In DI NATALE, M. C.; ABBATE, V. (eds.). *Cit. supra*, n. 1, pp. 160–162. Also see DI NATALE, M. C. *Cit. supra*, n. 9.

Los «poms d'olor» o perfume en la historia y el arte

María Lena Mateu Prats
Doctora en historia por la Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

A mediados del siglo XIV cuando el hedor de la peste bubónica (1348-1350) dio paso a la creencia popular de que la causa de la enfermedad era el aire corrupto o «mal aire» , se empezaron a quemar plantes aromáticas para purificarlo y perfumarlo. Se recurrió a «bolas» o pomas aromáticas, que renacerían con carácter elitista, como una joya de carácter artesanal contenedor de perfume o perfumes profilácticos. Implantadas como signo de lujo o refinamiento, no desaparecerán con la epidemia, sino que continuaron en uso y volvieron a utilizarse con los mismos objetivos dos siglos después, a mediados y avanzado el siglo XVII.

Palabras clave: perfume, ámbar, mirra, "poms d'olor", *konarium*.

Resum

A mitjans del segle XIV quan el pudor de la pesta bubònica (1348-1350) va donar pas a la creença popular que la causa de la infermetat era l'aire corrupte o "aire dolent", es van començar a cremar plantes aromàtiques per a purificar i perfumar-lo. Es va recórrer a "bolas" o pomes aromàtiques, que renaixerien amb caràcter elitista, com una joia de caràcter artesanal de perfum o perfums profilàctics. Implantades com a signe de luxe o refinament, no van desaparèixer amb l'epidèmia, sinó van continuar en us y es van tornar a utilitzar amb els mateixos objectius dos segles després, a mitjans y avançat el segle XVII.

Paraules clau: perfum, ambre, mirra, "poms d'olor", *konarium*.

Abstract

In the middle of the fourteenth century, when the stench of the bubonic plague (1348-1350) gave rise to the popular belief that the disease was caused by the the corrupt air, or "evil air", aromatic plants began to be burned to purify and perfume it. People resorted to "bolas" or pomanders, which would later return as an elitist bauble, a handmade jewel containing prophylactic perfume or perfumes. Introduced as a sign of luxury or refinement, they did not disappear when the epidemic passed, but they continued in use and were used again for the same purpose two hundred years later, in the middle and late seventeenth centur.

Keywords: perfume, amber, myrrh, pomanders, *konarium*.

Introducción

Dado que no es necesario aquí describir el tipo de joyas en estudio, nos limitaremos a recordar que fue a mediados del siglo XIV cuando el hedor de la peste bubónica (1348-1350) dio paso a la creencia popular de que la causa de la enfermedad se encontraba *per se* en el aire corrupto o «mal aire». Para purificarlo se quemarían plantas aromáticas que lo perfumaran (esto es, «per fumare», producir humo) y se recurriría a «bolas» o pomas aromáticas, entroncables, por ej., con la que en el s. XII se dice obsequió Balduino IV de Jerusalén o «Rey del Grial» al emperador Barbarroja. Renacerían con carácter elitista, como una joya de carácter artesanal conteniendo perfume o perfumes profilácticos, por más que existieran otras más sencillas y populares, así como diversas formas y variantes híbridas por su propio contenido. Implantadas con fuerza como signo de lujo o refinamiento no desaparecerían con el fin de la epidemia, continuando su uso y volviendo a utilizarse con los mismos objetivos dos siglos después, a mediados y avanzado el XVII.

I. Las manzanas de oro

En el citado contexto medieval de la peste, donde la medicina iba estrechamente unida a la alquimia, resulta significativa la poma de plata procedente de Italia (1300-1400), parcialmente dorada y con nielado, decoración floral e inscripciones relativas al juicio de Paris, que sugiere una directa relación con las manzanas o pomas de oro del Jardín de las Hespérides que concedían la inmortalidad.

Contemporánea a esa poma italiana, o «pom d'olors», era la «d'ambre» o ámbar de la reina Elionor de Sicilia y quien en 1374 la legó testamentariamente a su esposo, el rey de Aragón «Pere el Cerimoniós», como «la joia millor que tenia»[1]. Dicho «pom d'ambre», montado en oro, mostraba «els senyals de Salomó en vert esmaltat» y, según su nuera María de Luna, Elíonor «sempre» lo habría portado «al coll» («penjant d'un cordó de seda violet fosch y d'un fil d'or ab grans perles enfilades») pues la específica finalidad de su uso era la de «espardir als mals esperits, sobre tot, el de la Pesta»[2].

De todo ello cabe en principio destacar las «senyals de Salomó» teniendo además en cuenta que el primer encuentro con un «pom» de olor se ha reconocido en el Antiguo Testamento en el *Cantar de los Cantares*[3], narración del ritual nupcial e índole altamente sensual, donde se menciona el *attar,* o esencia dentro de una bolsa como símil del amante mismo. Dice así, «mi amado es para mí como un manojo de mirra, que descansará toda la noche entre mis senos», tal como pensamos ocurriría con el referido de Elionor y que, como veíamos, ésta legó en últimas voluntades justamente a su esposo.

A ella, por su parte, le había enviado perfumes Elionor de Chipre, prima de ese último («Pere el Ceremoniós»), a través del mercader barcelonés Lleó Marc. Concretamente tenemos constancia de «Nueve barrals domesquins d'aigua ros, diez vejigas de almizcle, una cepa de linyaloe, es decir, lignum aloe y una banya de civeta»[4]. Siendo de señalar que la producción de perfumes en esa isla de Chipre desde tiempos lejanos se ha constatado arqueológicamente en Pyrgos.

II. Las lágrimas de Mirra

Chipre es también el lugar desde donde se dice, en la *Metamorfosis* de Ovidio (X, 476-481), que Mirra huyó, durante nueve meses y a través de Arabia, hasta Saba, donde se transformaría en el árbol del que brotan sus lágrimas de savia, y del que nacería Adonis o «mi Señor». Versiones de la *Leyenda Áurea* se refieren, de manera análoga, a la llegada de la «mirrófora» y también llorosa Santa Magdalena a Marsella, tal como por ej. reflejara Giotto (ss. XIII-XIV)[5], en concordancia con diversos testimonios en tierras francesas, relativos a la Sangre real de Jesús, o «Sangreal», y Maria Magdalena. Leyenda igualmente de fuerte incidencia en el territorio de la corona catalono-aragonesa, tal como por ej. documentamos mediante Pere Mates (1500-1558)[6], o en el retablo de San Juan Evangelista del monasterio de *Santes Creus* (Aiguamúrcia,Tarragona), donde la Santa parece mostrarse embarazada y, así, como propio Grial o inicio del linaje de Cristo. Consideración que traería consigo el intento de las distintas casas reales europeas por conectar con ella, y descender así del Trono de David.

Este es fundamentalmente el caso de la Corte Ducal de Borgoña, que en los siglos XV y XVI se consideraba «Trono de Salomón» por haber sido el principal asentamiento de los Reyes Merovingios, con la consiguiente tradición de sangre real o «griálica». No serían pues casuales los supuestos y prácticamente iguales retratos de María de Borgoña (1457-1482) y de su nuera Juana «la Loca» (1479-1555), siguiendo el modelo del que representaría a la propia Santa, con el tarro de esencias que constituye su atributo por excelencia[7]. Siendo también de observar la gran representatividad que tienen las joyas de oro conteniendo ámbar en el inventario de bienes que poseyó la mencionada Juana[8].

Extrayendo algunos ejemplos citamos las que se describen simplemente como «quentas»; las dos «jarricas» esmaltadas «de colores», de cuatro y dos «asicas» o «asideros»; la «almarraxica», «tonelejo» y «bolsonqico» esmaltados y las «almarraxicas» nuevamente de oro esmaltado... Así como la poma de oro y llena de ámbar que formaba parte de un rosario de cincuenta «quentas de filigrana de plata». Otro rosario, conformado por «quentas gruesas de lináloe», presentaba la particularidad de ir rematado por «vn anus dey de oro» a su vez «lleno de anbar». En ocasiones estas sartas religiosas perfumadas podían ser sólo de diez cuentas y colgar de un anillo, como otras veces lo hacían en solitario los propios «poms d'olor» o «pomanders» a través de una cadena.

III. Las granadas de Jerusalén

Del referido inventario cabe a su vez mencionar la «granada de oro» descrita «como poma para tener en ella olores y aguas, esmaltada de colores», que se «habría en quatro quartos» e iba provista de «vna cadena esmaltada de rrosicler e blanco». Así como «otra granada de oro con que se solía roçiar su alteza». Una y otra recuerdan la condición de Juana como descendiente de Catalina de Lancaster, contemporánea de Elionor de Sicilia y que en unos tapices del siglo XV se muestra en el «hortus conclusus», vinculado al huerto cerrado del *Cantar de los Cantares*, asimismo ceñida la cintura con una rica cadena de la que pende una sarta de perlas y pomas en forma de granada. De esta manera, la que fuera primera

Princesa de Asturias (por el interés en conectar con el rey Pelayo y la reconquista), porta el símbolo que eligió la bisnieta con su mismo nombre al pasar a ser reina de una tierra tan vinculada igualmente a Catalina de Lancaster como era Inglaterra.

Si la elección que hiciera Catalina de Aragón de la granada como emblema heráldico se ha relacionado con la conquista por sus padres de esa ciudad, planteada en términos teóricos cual recuperación de la Jerusalén celestial, tampoco podemos olvidar que el nombramiento en 1504 de su padre Fernando de Aragón, «el Católico», como Rey de Nápoles conllevó el título al trono del reino de Jerusalén (evocando aquí la isla de Chipre de la Reina Elionor). Por otro lado, su enlace con Enrique VIII supondría la unión heráldica de la granada, tan representativa en el mundo judío, con la rosa de los Tudor, ligada al legendario Rey Arturo y claras connotaciones «griálicas».

Hechura de granada pudo también tener la poma de ámbar de su pertenencia que mostraba un nudo amoroso con su inicial y la de su marido Enrique o Henry VIII (H & K), y que así podría remitirnos nuevamente al *Cantar de los Cantares.* En particular, a la poética descripción que allí recibe el acto genésico jugando con la simbología de la granada para reflejar la fecundidad y expresar el placer que produce uno de sus frutos más selectos o embriagadores.

De acuerdo una vez más con la interferencia de la esfera política en la religiosa propia de esta época, Catalina de Aragón aparece con la cabellera suelta y el tarro de perfumes, según la iconografía de Santa Magdalena, en el supuesto retrato que le hiciera Michel Sittow o «Melchior Alemán» antes de contraer matrimonio, en 1509, con Enrique VIII, hermano de su primer marido. Como también ocurre (salvo en lo que se refiere al peinado), por citar otros ejemplos, en el que podría ser retrato de la misma Isabel la Católica[9] (que, de hecho, se confesaba devota de Santa Magdalena en su testamento) o en otro correspondiente a su nieta Isabel (de Habsburgo), hija de la reina Juana...

IV. El "Konarium" y la mística o sabiduría renacentista

En cambio, dos mujeres vinculadas por matrimonio al trono de Francia, como Mary Tudor (1496-1533), hermana del referido Enrique VIII, y Leonor de Austria (1498-1558), hermana de Carlos V, portan en la mano un objeto similar a una piña con el caduceo de Hermes en la parte superior, en los retratos donde aparecen con sus respectivos segundos esposos (Charles Brandon y Luis XII de Francia). Pensamos se trataría de la representación del «Konarium» o glándula pineal de que ya hablara Herón de Alejandría, considerada por Descartes asiento del alma y cuya importancia se desvela por su identificación con el «ojo de Horus», o en sentido negativo, y ya calcificada, con la piedra de la locura, aunque también pudiera representarse en forma de flor, como la de lis.

El hecho de que esta glándula, que corona la médula espinal, «árbol de la vida» o caduceo de Hermes, haya conducido por caminos esotéricos a considerarse capaz de producir una sustancia similar a la cera de grandes efectos regeneradores, como néctar de los dioses, rocío o el elixir de la juventud perseguido por los alquimistas[10], vendría a confluir en este mismo cauce de la mística o «Sabiduría» renacentista, por la que se retomó el estudio de mitos tales

como el del fluido vital representado por Hermes y el fluido mercurial[11]; o las diferentes manifestaciones de Eros, como animador de la materia viva.

Este lenguaje implícito en las serpientes entrelazadas del caduceo que corona el citado objeto o «konarium» puede a su vez reconocerse en el nudo amoroso de los emblemas heráldicos de Catalina de Aragón y Enrique VIII, aludido anteriormente. Y es que al carácter primitivo de Hermes como intermediario o guía de almas al otro mundo..., hay que añadir su asimilación posterior al dios egipcio Thoth y su consiguiente conversión en Hermes Trimegisto, «tres veces grande», como dios de la magia y lo misterioso, como patrón de la alquimia, de los textos esotéricos y, por extensión, inventor de la farmacopea, pasando así su caduceo a ser también emblema de magos y boticarios.

V. Santa Magdalena, Patrona del Arte de los «apotecaris»

Llegados a este punto, resulta oportuno centrar la atención en la representación de Santa Magdalena como «Gloriosa Apostol» y, precisamente, Patrona del Arte de los boticarios o *apotecaris* que hemos localizado en el *Llibre de la Magdalena*, al parecer del s. XVI, que figura en el *Llibre d'actes* del correspondiente gremio de Barcelona[12]. En función de este patronazgo la Magdalena estuvo ligada a la práctica de la alquimia, como un símbolo del «conocimiento oculto», «griálico», como «renovación alquímica». Sería así la «materia prima» de los alquimistas (materia, de «madre»), en directa relación con sus representaciones en estado de embarazo.

Sin poder adentrarnos en tema tan complejo, baste señalar la similitud que por ejemplo se detecta entre los *Emblemes de Solidonius Alchimie* del supuesto Gran Maestre del Priorato de Sión, Nicolás Flamel (1330-1417) y la *Fons Vitae*, de la *Misericordia* de Oporto (1516-1517), atribuida a Colijn de Coter o a Bernaert van Orley. En el centro de la primera destacan las figuras del Rey y la Reina alquímicos, dentro de una copa o fuente, y respectivamente asociados a cada una de las dos serpientes que al entrelazarse conforman un ocho sobre la columna central, como fluidos o energías ascendentes en el árbol de la vida, identificado con la médula espinal. En la segunda imagen, dicho eje lo ocupa Cristo crucificado, cuya sangre o quintaesencia a su vez fluye dentro de un gigantesco Grial y bajo el cual figura el considerado mesiánico Manuel I de Portugal (destinado a fundar el Quinto Imperio de la Profecía de David), su esposa la reina María de Aragón, hija de los Reyes Católicos, y la hija de ambos, Isabel de Avis, futura mujer de Carlos V, adscrito al Rey David.

El tema de la sangre como elemento alquímico está presente en *Thesaurus Sanitas,* donde la quintaesencia extraída de ella es usada en medicina. Y su valor como receptáculo de vida (y del alma) es un aspecto característico de la religión judía, que le otorga un valor excepcional. Así se ha señalado en un estudio dedicado a los judíos en Mallorca[13], isla en la que han destacado en el trabajo de la joyería, y donde las advocaciones religiosas más emblemáticas son la del Cristo de la Sangre y la de una Virgen negra (Virgen de Lluc), en íntima relación con la representatividad del nombre de Maria Magdalena entre las isleñas, como mi propio caso viene a demostrar.

VI. El rastro del perfume

De Mallorca parece proceder un «pom d'olor» de metal esmaltado, datado en el s. XVII, que se conserva en el *Museu d'Arts Decoratives* de esa isla. Y es también en Mallorca donde estamos identificado significativos paralelos o íntima relación con la joyería documentada y desarrollada en Ibiza, que asimismo ofrece muestra, para mediados de esa centuria, de los «poms de aygua fina almesclada», junto a ricos tejidos de seda procedentes de Italia[14]. Podrían ser igualmente «poms d'olor» las «bellotas»/«abellotas»[15] que en otras ocasiones se registraron asociadas a «dijeros» infantiles o a los llaveros (*clauers*) femeninos que gozaron de amplia representatividad en la *pagesia* ibicenca, a veces asociadas a «bosses de portar al costat»[16]. Conjuntos enlazables con la enumeración que hace Jaume Roig en su *Spill* (s. XV), de «...cadena / coral e lambre / àloes, ambre / prou adzebeja. / claver, correja, bossa, aguller» (vs. 2154-66)[17]. O, por citar otro ej., con la poma de ámbar que pendería, junto a un llavero de «quatro rramales» y nueve llaves, de la «cadena de oro fecha a la manera de Flandes» que había pertenecido a la Reina Doña Juan[18].

La costumbre de llevar un «pom d'olor» u «olors» colgando desde la cintura la documentamos, por ej., en retratos de personajes tales como Leonor de Austria, hija de la reina Juana. De Diana de Poitiers, amante de Enrique II de Francia y marido de Catalina de Médicis (ella misma representativa del perfume y del veneno). O de Anna Bolena, a su vez amante y esposa de Enrique VIII, de la que se ha dicho los portaba al ir camino del patíbulo... Si bien sea aquí de destacar a Isabel de Valois[19], como tercera esposa de Felipe II, por haberse asignado a éste el papel de «nuevo Salomón»[20] (conforme al lenguaje hermético que encierra El Escorial, asimismo concebido como nuevo Templo de Salomón).

Pendiendo igualmente desde la cintura pero a través de un rosario identificamos los «poms d'olors» al parecer nuevamente asociados a la Magdalena[21], o a mujeres de nuestro propio país...[22] El carácter aromático implícito en este objeto devocional y su consiguiente relación con «l'aygua ros» en fiestas de tanto arraigo en el ámbito catalán como las del *Roser de Maig* merece una atención pormenorizada, que posponemos para otra ocasión. Ahora nos limitamos a señalar el refuerzo de la función protectora que normalmente desempeñaba el material de estos rosarios, como es por ejemplo el caso de un ejemplar de coral (siglo XVI) con la imagen en azabache de Santiago Apóstol, y cuyas cuentas bicónicas (documentada en otros varios) son paralelizables con las del «collaret» y con algunas de las «collaradas» que se han llevado, con carácter popular y tradicional, en la isla de Ibiza[23] y en la maragatería astorgana, respectivamente.

El hecho de que las piezas de dicho rosario parezcan ser horadadas abre la posibilidad de que sirvieran para contener perfumes, quizá en relación con el botafumeiro de Santiago de Compostela, destinado desde la Edad Media a purificar el aire de la catedral en la que se apiñaban los peregrinos, o con la propia práctica de éstos últimos de adquirir sustancias aromáticas en los santuarios[24]. En este sentido, la Maragatería se encuentra en la ruta jacobea, conectando con el culto francés a la Magdalena, y constata el perfume en las «calabazas», de sus «arracadas de eses» (otra de sus joyas tradicionales), en cuyo interior era habitual un trozo de tela, por lo común roja como la sangre, impregnada de aroma[25].

Su semejanza con los botones masculinos del denominado tipo charro y amplia difusión (comprobada también en Ibiza) conduce igualmente a observar la existencia de «pomanders» análogos.

Nos preguntamos si el recuerdo en la referida isla de Ibiza de un «gra» en el interior de estas piezas, transmitido por F. Torres Peters, guarda relación con alguna sustancia aromática o con la pequeña esfera de mármol presente en anillos nupciales judíos, y que así podrían remitir al carácter mágico protector del perfume y/o del sonido, como el de cascabel que la referida esferilla vendría a producir. Es decir, tal como, de hecho, puede reconocerse en el «portaprofumi» («nuskera») que ha quedado fosilizado para la esposa sarda y cuya hechura fálica, como símil del amado mismo[26], vuelve a evocar el «attar» aromático del Cantar salomónico. Asimismo, el que, según alguna precisión, se reservara a la persona amada por considerarse al perfume mecanismo afrodisiaco, igualmente enlaza con el legado testamentario que la reina Elionor de Sicília hiciera a su esposo, «Pere el Cerimoniós» de Aragón, del «pom d'olors» con «els senyals de Salomó» que le había pertenecido y que, como referíamos, «sempre» habría «portat al coll», «penjant d'un cordó de seda violet fosch y d'un fil d'or ab grans perles enfilades».

NOTAS

1. ACA 1537, f. 139-155, testamento. Citamos por Ulla Deibel 1928, p. 390.
2. *Maria de Luna, reina de la Corona d'Aragó 10 anys (1396-1406)* Disponible a www.poblet-pviana.com/.../MARIA%20DE%20NAVARRA/MAR...
3. Fernández Álvarez, Mª D., 1995, p. 3.
4. Ferrer i Mayol, Mª T., 2004, p. 313.
5. *El desembarco de Santa Maria Magdalena en Marsella*, Iglesia de San Francisco de Asís.
6. *Predicación de Santa Magdalena en Marsella*, Museu Capitular, Catedral de Girona.
7. Se ha reconocido la deuda de modelos iconográficos establecidos en estas obras del llamado Maestro de la Leyenda de la Magdalena (¿Pieter van Coninxloo?)
8. Ferrandis, J., 1943, XXXII, pp. 207-220.
9. Flor, P., 2012: «Un retrato desconocido de Isabel la Católica» en *Archivo Español de Arte,* LXXXVI, 341, pp. 1-14.
10. Cabe citar un colgante, «jarrica» o «pom d'olor» en forma de piña (España, hacia 1600).
11. Sobre la conjugación del mercurio con sustancias aromáticas véase la nota 28.
12. «Imatge de làmina policromada que apareix al *Llibre de la Magdalena* [...]. Fons de la Biblioteca Amer, Ateneu Barcelonès» «Galería d'imatges Concòrdia i patrimoni: tresors de la farmàcia catalana» o «Concordie Apothecariorum Barchinone» en Museu Virtual Universitat de Barcelona, Disponible en: *www.ub.edu › inici › exposicions virtuals*
13. Planas, R., 2008: «Els jueus mallorquins i els orígens del pseudolul.lisme alquímic» en *BSAL,* núm. 64, p. 85 (69-88). Palma.
14. Aportació documental de Torres Peters, F. X. Citamos por Mateu Prats, Mª L., 2009, «*Gonelles*» y «*Joies*» en Ibiza y Formentera. [...]». Premio de Investigación «Vuit d'Agost» 2006. Consell Insular d'Eivissa i Formentera, nota 29, p. 22.
15. «Abellota. [...] 2. Espècie de tassonet amb figura d'aglà (bellota) per tenir-hi essències o aromes (Martí G. Dicc.)» en el *Diccionari Català Valencià Balear* de Alcover- Moll.
16. Mateu Prats, Mª L., *op cit.* 2009, pp. 54-59.
17. Citamos por Mateu Prats, Mª L., 2009b: «Joyas de plata en la tradición ibicenca: El *clauer* y la *emprendada* de plata y coral». En *Estudios de Platería San Eloy 2009.* pp. 507-528. Murcia: Universidad de Murcia.
18. Ferrandis, *op. cit.* 1943, p. 185.
19. Óleo sobre lienzo de Juan Pantoja de la Cruz, hacia 1605. Museo del Prado, procedente de la Colección Real.
20. La caracterización de Felipe II como Rey Salomón se reconoce en *La visita de la reina de Saba al Rey Salomón* (1559), de Lucas de Heere (Catedral de Gante). Como antecedente formal e ideológico se ha señalado el dibujo de Enrique VIII que el pintor bávaro Hans Holbein el Joven realizó, entre 1535 y 1540 (*Collection of His Magesty the King* en el castillo de Windsor).
21. Ejemplo escultórico de hacia 1530 en el Archibishop's Museum Utrecht.
22. Christoph Weidit, *Die Trachtenbuch,* 1529: «Así van las mujeres a la calle y a la Iglesia en el reino de Castilla».
23. La incidencia de los rosarios en la configuración de las «emprendades» sobre el pecho de las payesas ibicencas no se limitaría a la de plata y coral que, básicamente, responde a esta circunstancia.
24. Fernández Álvarez, Mª D., 1995, p. 6.
25. Mateu Prats, Mª L., 2005: *Joyería popular de Zamora.* Zamora, núms. 42-44 del Catálogo. Zamora: Caja de Ahorros Provincial de Zamora. Capítulo aparte merece la «Gargantilla profiláctica maragata», *c.* 1780 (Luengo Martínez, 1982, *Revista de la Casa de León en Madrid*) con un crucifijo de metal cuya parte superior se desenrosca para contener azogue (mercurio), que sobrevivió solo en estos objetos, tras haber entrado a reforzar, como el arsénico,

la potencia medicinal de los perfumes en variante híbridas. «Las sustancias aromáticas atraerían a los agentes causantes de la enfermedad y el mercurio aniquilaría dichos agentes». Esto representó «un cambio impactante en el modo de pensar [...] y probablemente debe su origen en el contexto Europeo, a las aplicaciones supersticiosas, de las traducciones de textos de alquimia árabes, por parte de miembros de sociedades secretas a mediados del siglo XVI» FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Mª D., 1995, pp. 7-8.

26. El *Museu d'Arts Decoratives de Mallorca,* además del citado «botón perfumero», conserva un colgante, al parecer de plata, de análoga hechura y, posiblemente, misma función (¿colgante de «chatelaine»?).

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Mª D., 1995: «La evolución de la poma de olor, su papel en la profilaxis médica, ritos y moda» en *Revista de Folklore* núm. 169, pp. 3-9.

FERRANDIS, J., 1943: *Datos documentales para la historia del arte español III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*. Transcripción y prólogo. Madrid: CSIC.

FERRER I MAYOL, Mª T., 2004: «La reina Leonor de Chipre y los Catalanes de su entorno» en *Chemins d'outre-mer. Études d'histoire sur la Méditerranée offertes à Michel Balard*. Paris: Publicacions de la Sorbone 2004 (Byzantina Sorbonensia 20), pp. 311-332.

ULLA DEIBEL, 1928: «La reyna Elionor de Sicilia» en *Sobiranes de Catalunya: recull de monografies històriques*, publicadas bajo la dirección de Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, pp. 350-453. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans- Fundació Concepció Rabell.


MUSEU
NACIONAL
D'ART DE
CATALUNYA